LÉON MOUSSINAC

HISTÓRIA DO TEATRO

DAS ORIGENS AOS NOSSOS DIAS

TRADUÇÃO
DE
MÁRIO JACQUES

AS INTEGRAÇÕES RELATIVAS AO TEATRO DE LÍNGUA PORTUGUESA
SÃO DA AUTORIA DE LUIZ FRANCISCO REBELLO

LIVRARIA BERTRAND
APARTADO 37 — AMADORA

Título da edição original:
LE THÉÂTRE DES ORIGINES À NOS JOURS

© Le Livre Contemporain — Amiot-Dumont, 1957

Todos os direitos reservados para a publicação desta obra
em língua portuguesa pela Livraria Bertrand, S. A. R. L.

INTRODUÇÃO

O teatro, como todas as outras formas de expressão, tornar-se-á cada vez mais uma conquista, uma forma de conhecimento, um vínculo social, uma arma e um enriquecimento do humano, uma tomada de consciência, um *espelho da sociedade*. O teatro recorrerá às outras artes (poesia, dança, música, pintura) para se aperfeiçoar. A ordenação do espectáculo não cessará de se enriquecer com exigências temporais, com invenções materiais e espirituais. Esta espécie de nascimento do teatro chegou ao seu término: o teatro torna-se um *meio* para o homem e para a sociedade. A sua história principia.

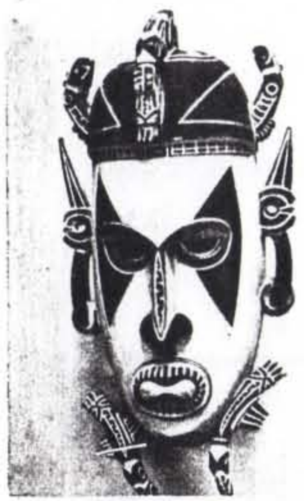
Java. Máscara de madeira policromada para o teatro Topeng

Dança sagrada. Terracota, Creta. Paris, Louvre

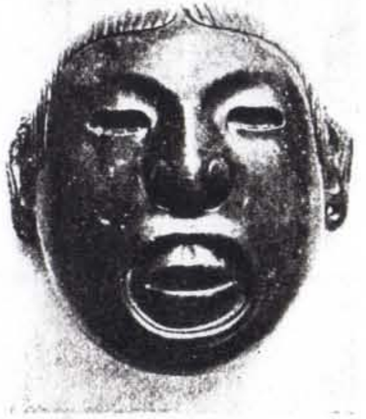
INTRODUÇÃO

A investigação das origens vivas do teatro deve ser realizada, sem dúvida, no *animismo* e na *magia*. Com efeito, parte da actividade dos grupos humanos primitivos é caracterizada pelo animismo, elemento passivo, e pela magia, elemento activo da religião no momento do seu aparecimento, e podemos verificar que as primeiras formas reais do teatro se criam e desenvolvem ao mesmo tempo que se criam e desenvolvem os ritos, as cerimónias e os cultos.

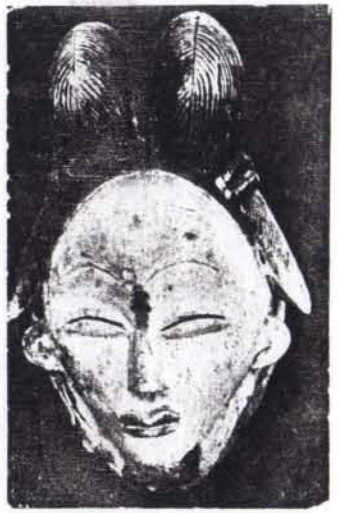
É evidente que, antes do mais, o homem tem de comer, de beber e de abrigar-se; as forças exteriores, e sobretudo as da natureza, dominam a vida quotidiana original, apresentando-se ao homem com um carácter de estranheza inexplicável. O homem imita por utilidade, e a primeira imitação é, sem dúvida, a do animal, que ele tem necessàriamente de matar. Em redor do fogo, onde a horda se reúne, as sombras facilitam o mistério; o movimento das chamas convida o corpo a dançar, enquanto sobre as faces os reflexos modelam



Nova Guiné.
Chicago, Museu de História Natural

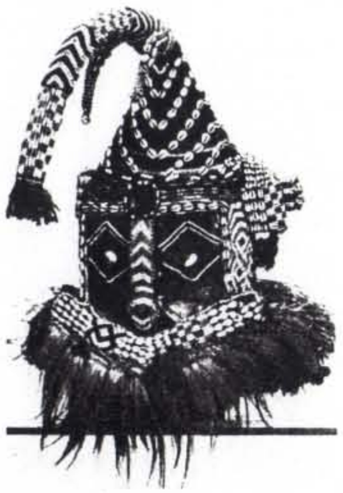


México.
Paris, Museu do Homem

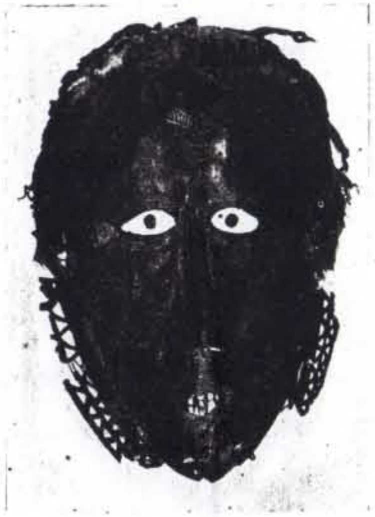


Polinésia.
Colecção particular

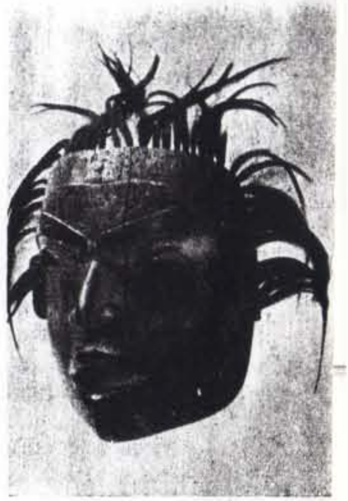
MÁSCARAS PARA CERIMÓNIAS RITUAIS



Congo.
Copenhaga, Museu Nacional



Oceânia.
Filadélfia, Museu Comercial



Colômbia Britânica.
Nova Iorque,
Museu do Índio Americano

MÁSCARAS PARA DANÇAS RITUAIS

uma máscara; um homem serve-se então do seu corpo para comunicar com o grupo e os seus movimentos criam a primeira linguagem. Este *jogo mimético* é já teatro; oferecendo-se em espectáculo, o homem é já um *actor*.

Mas a impotência em lutar contra certos elementos, como a trovoada ou a inundação, provoca neste homem primitivo a crença no sobrenatural, em espíritos. Mais tarde, num estádio mais evoluído, ele acreditará na sobrevivência dos antepassados, depois em deuses. Para a sua mente, o mundo surge ainda desdobrado, e nasce então um mundo misterioso, onde ele descobre «visões encantadas», imagens que despontam do seu cérebro, que lentamente vai adquirindo vida própria, não tardando a esboçar *representações*.

Por esse motivo se pôde dizer da *religião* que ela é o reflexo fantástico da existência humana. Os meios do teatro teriam nascido, pois, por assim dizer, da necessidade técnica de exprimir esse «reflexo fantástico».

Da mesma forma, também a história do teatro se apresenta como a história de uma das formas da actividade humana, e, precisamente por isso, está constantemente submetida às leis do desenvolvimento social do grupo, do clã ou da tribo (e depois da cidade, da nação ou do estado).

Sendo aceite que a imitação foi a primeira forma de compreender, conclui-se que o homem, inicialmente, tenha *mimado* e depois *dançado*. O instinto plástico e rítmico não podia deixar de se desenvolver ràpidamente no grupo humano. A *máscara* é o primeiro documento da história do teatro porque se apresentou inicialmente como um disfarce do caçador e porque permitiu dominar o sobrenatural e esconjurar os espíritos malignos.

Todavia, desde que a razão do homem pôde abordar o objecto em particular e conceber uma imagem desse objecto, este acto complicado, desdobrado, essencialmente provido de vida, já continha em si a possibilidade de um voo da fantasia, exterior à vida. Tornava-se permitido suscitar no grupo uma comunhão autêntica. Se é do ponto de vista da sua utilidade que o homem social primitivo encara alguns objectos e fenómenos — e o estudo da arte, desde o Paleolítico, demonstra-o —, será do ponto de vista estético que, mais tarde, ele se colocará perante esses mesmos objectos e fenómenos. Doravante, o teatro adquirirá, lentamente, formas *autónomas*, conservando, todavia, a sua essência mágico-religiosa.

A realidade aterroriza o homem que cria seres fantásticos, que depois evoca, anima, representa na verdadeira acepção do termo, chegando até a transpô-los para a cena. A representação dá origem a *ritos*; o grupo reunido, fascinado pela magia mimética que se desenvolverá em expressões de êxtase, de loucura sagrada, assistirá à invenção de fórmulas encantatórias pelo feiticeiro metamorfoseado pela máscara, pelo guarda-roupa e pelos adereços. A partir de então, o culto compreenderá *actos* e *palavras*: cerimónias cada vez mais complicadas esboçarão uma *liturgia*, a sua ordem plástica e rítmica, os seus sortilégios, os seus cantos, as suas músicas. Gradualmente, a participação torna-se colectiva e amplia-se.

Povoando o mundo de fantasmas, a religião primitiva cria esse «reflexo fantástico» da realidade, a que já se aludiu, prendendo os homens à comunidade e orientando a sua actividade. Com a noção de alma, nasce, confusamente, a imagem de um mundo além-túmulo, de um mundo dos mortos, que acrescentará aos ritos da caça e aos ritos da iniciação, por exemplo, ritos funerários importantes. O animismo e a magia adquirem agora as feições do *totemismo*, e nasce a oração.

Tais ritos existem ainda em algumas regiões da África, da Austrália e da América do Sul e as descrições que deles nos são transmitidas apresentam, evidentemente, um carácter ilustrativo desta espécie de pré-história do teatro.

Quando o clã se desagrega e o chefe se apoia no feiticeiro; quando ganham forma as orações e os sacrifícios e o culto dos antepassados se dissolve lentamente no culto da natureza; quando uma multidão de deuses se acumula e aparecem os *mitos solares*; quando os ritos agrários marcam a passagem de uma economia de apropriação a uma economia de produção — o mágico provoca o aparecimento do sacerdote. A religião ordena-se. A liturgia adquire toda a sua importância, atingindo uma plasticidade magnífica.

É talvez no *intichiuma* das tribos australianas (forma primitiva de todos os ritos de comunhão), celebrado em honra do antepassado tóteme, que melhor reencontramos as formas reais do espectáculo, com os seus *ritos de entrada*, preparatórios, com o seu *drama mítico* (cujo apogeu é o sacrifício) associado ao rito, não apenas falado, mas representado por personagens mascaradas e paramentadas de ornamentos sagrados, e, enfim, com os seus *ritos de saída*, que permitem aos oficiantes misturarem-se de novo com a multidão.

Todos estes ritos, estes actos sagrados, são acompanhados de vários *discursos, cantos* e *mímicas*.

Nos ritos chamados *de passagem* mantém-se a mesma ordem, a mesma precisão. O iniciado «morre» a fim de renascer para uma outra vida, mas em tais condições de espectacularidade e participação que realizam não já uma imitação, mas antes uma verdadeira *representação* em toda a propriedade do termo.

Quando o clã totémico se desagrega, é o espírito do primeiro antepassado que ganha importância, e aparece a idealização do chefe da tribo e da sua função; a *oração*, gradualmente, substitui o canto sem palavras (que acompanhava as danças); o mundo dos espíritos hierarquiza-se, como a sociedade, e com as ideias modificam-se também as representações religiosas, os sentimentos e as acções. Neste momento, o culto dos antepassados dissolve-se no culto da natureza, uma multidão de deuses que mandam no sol, no vento, na chuva, nos trovões, nas forças naturais, surge do espírito do homem, que a pouco e pouco transpõe a sua vida para a vida celeste, fazendo aparecer o *antropomorfismo* (novas personagens vão figurar nas representações religiosas); os ritos agrários, esconjurando os signos malignos, conservando a vida nos campos após a colheita, celebrados enfim sob a forma do *mistério orgíaco*, vão provocar o nascimento dos primeiros *jogos de cena*. A representação do mundo transforma-se. O ciclo religioso reflecte agora o ciclo do trabalho. Ao sacrifício agrário junta-se o *sacrifício do deus*. O aparecimento da realeza modificará o mito: trata-se de libertar o homem dos espíritos maus, da má ventura, para que não sinta nem a opressão da natureza nem a dos senhores. Para este culto, todas as formas teatrais já existentes, profanas ou sagradas, vão enriquecer-se. O *diálogo dramático* vai nascer.

O teatro, como todas as outras formas de expressão, tornar-se-á cada vez mais uma conquista, uma forma de conhecimento, um vínculo social, uma arma e um enriquecimento do humano, uma tomada de consciência, um *espelho da sociedade*. O teatro recorrerá às outras artes (poesia, dança, música, pintura) para se aperfeiçoar. A ordenação do espectáculo não cessará de se enriquecer com exigências temporais, com invenções materiais e espirituais. Esta espécie de nascimento do teatro chegou ao seu término: o teatro torna-se um *meio* para o homem e para a sociedade. A sua história principia.

Java. Máscara de madeira policromada para o teatro Topeng

Máscara do teatro tibetano. Chicago, Museu de História Natural

OS TEATROS DA ÁSIA

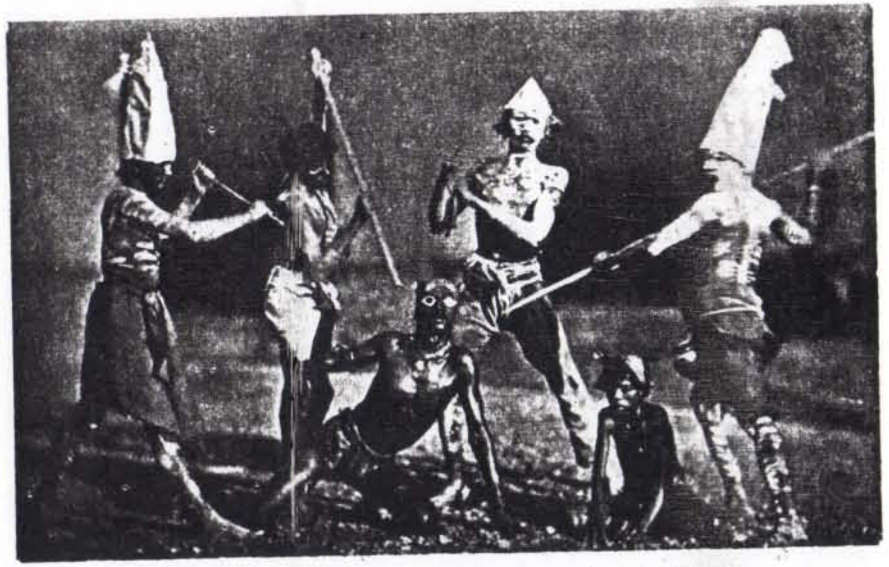
PARECE certo que, como por toda a parte, foram religiosas as origens reais dos teatros da Ásia e que é nas danças rituais que as devemos procurar. Aliás, as formas mais bem definidas e aquelas cuja influência mais actuou no mundo são ainda as representadas pelo teatro de marionetas e pelo teatro de sombras. Só a partir das modernas experiências de encenação, desde o final do século XIX, é que, por exemplo, os teatros japoneses *Kabuki* e *Nô* prenderam a atenção dos técnicos europeus, ao passo que os teatros de marionetas e os teatros de sombras, quase certamente nascidos na Ásia, tiveram vasta difusão graças ao êxito de uma personagem hindu de nome *Viduchaka* e às personagens das sombras ditas «chinesas».

Viduchaka parece ser, na realidade, o antepassado de todas as personagens-tipo de marionetas ou de sombras que por vezes passaram para a cena. Não reencontramos nós os traços característicos deste brâmane anão, corcunda e calvo, espécie de glutão velhaco, espertalhão, irreligioso e lúbrico no *Pendju* ou *Ketchel Pehlivan* (o lutador calvo) persa, no *Kvo* chinês, no *Karagueuz* (olho negro) turco, no *Maccus* das atelanas, e mesmo no *Pulcinella* italiano, no *Polichinelle* francês, como mais tarde no *Guignol*, no *Punch* inglês e no *Petruchka* russo, para citarmos apenas estes exemplos, sem aludirmos já aos cómicos dos teatros populares de todos os países que de uma forma ou de outra o imitam? As marionetas foram introduzidas nas representações dos mistérios medievais de toda a Europa e estão na origem dos *presépios mecânicos* («crèches mécaniques»), como o célebre presépio de Augsburgo, 1585, e na de outras representações de *autómatos*: as sombras chinesas, com todas as suas variedades, renasceram na Europa no fim do século XVIII, como foi o caso, em França, com o *Théâtre de Sérafin*, em Versalhes e no Palais-Royal (1772), e, um século mais tarde, com o *Chat Noir*, em Montmartre (1887). Os caminhos das caravanas e das invasões, antes de serem as vias das grandes viagens e das conquistas coloniais modernas, haviam permitido essas influências e essa expansão.

Os ritos védicos remontam a tempos longínquos. Mas o primeiro drama hindu verdadeiro data apenas do primeiro século da nossa era. A lenda atribui ao próprio Brama a construção do primeiro teatro. Segundo alguns historiadores, os diálogos dos *Rig-Veda*, livros sagrados, indicar-nos-iam as formas teatrais primitivas.

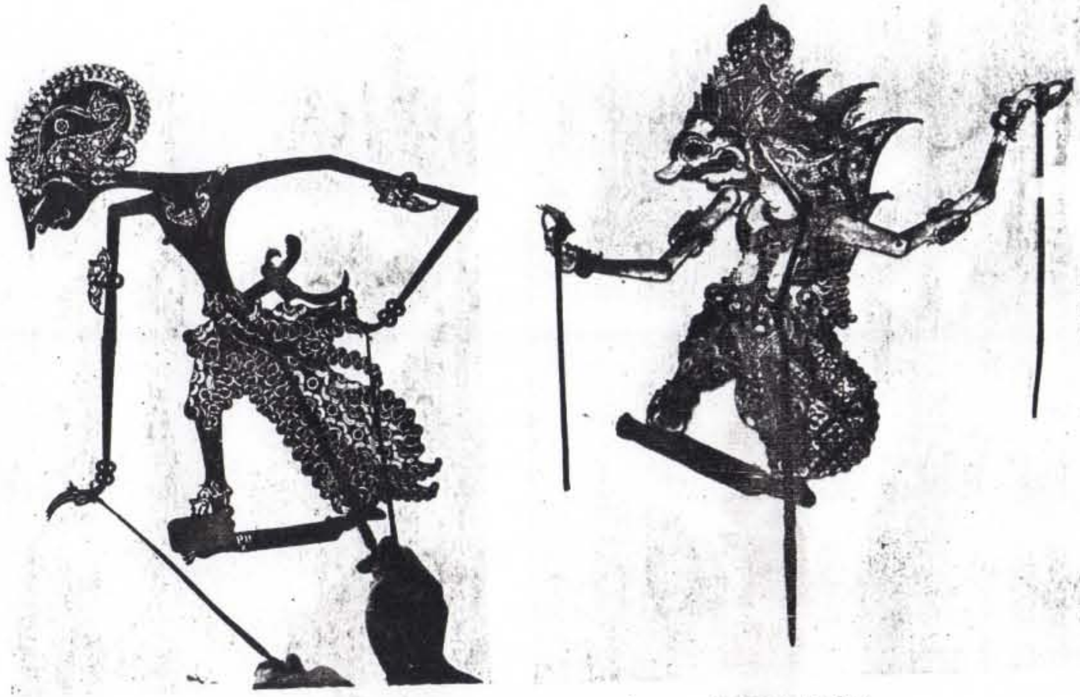
O primeiro autor dramático conhecido é As'vaghosa; apenas três fragmentos da sua obra chegaram até nós.

Considera-se que o período dito «clássico» do teatro hindu se desenrolou dos anos 320 a 800, sendo testemunhado por vinte e cinco peças escritas em sânscrito, reservadas, portanto, a auditórios privilegiados: Bhasa viveu no século IV, teve bastante êxito e atribui-se ao rei Sudraka, seu contemporâneo, uma peça célebre, *Mrichchakatika (A Carroça de Argila)*, traduzida e ainda representada nos nossos dias. É, no entanto, Kalidasa, que teria vivido por volta dos começos do século V, o autor que conserva maior importância em virtude da força lírica da sua expressão: *Xacuntalá*, a sua obra-prima, permanece como a mais célebre das obras hindus. No século VII distinguiu-se ainda Shri-Harshadeva, com *Ratnavali (O Colar de Pérolas)* e um drama dançado, *Naganda*. No fim do mesmo século representava-se com grande sucesso uma espécie de «Romeu e Julieta» hindu, *Malatimadhava (O Casamento Desfeito)*, obra de Bhavabhuti, considerado o último dos



Os «Bailarinos do Diabo». Bailarinos populares da Índia

Uma representação, no Sul da Índia, do Kataliali, teatro dançado e mimado sobre os grandes temas do Ramaiana e do Maabarata. Treze peças são representadas no decorrer de um único espectáculo que dura toda a noite. O lampadário e as tochas em primeiro plano iluminam os actores



Wayangs javaneses. Wayang-purwa, aqui apresentado em sombra, vendo-se a maneira como é manejado

Wayang-kalitik, que se vê directamente. Munique, Puppentheater Sammlung

grandes clássicos. A decadência, já evidente cerca do ano mil, acentua-se a partir de então com as invasões árabes.

O teatro hindu não originou apenas o aparecimento de autores: Bharata escrevia, por volta do ano 30 depois de Jesus Cristo, um importante tratado, o *Natya-Sastra*, onde, na encenação, se determina o papel da dança, do guarda-roupa e da música; numa outra obra, datada do século x, o *Dasarupa*, podemos calcular o grau de decadência do teatro pelos pormenores fornecidos especialmente sobre cerca de quatrocentos tipos de heroínas... É de assinalar o facto de estes tratados, que sòmente contêm a descrição de cenas construídas em certas ocasiões excepcionais, não falarem nunca de construções permanentes. As cenas em questão eram constituídas por cenários laterais pintados e um pano de fundo (provàvelmente uma espécie de cortina) que ocultava duas portas na parede. Não se atribuía qualquer importância à maquinaria, dependendo tudo da representação e da mímica, bem como do aspecto exterior de cada personagem, que exprimia perfeitamente a condição social ou lendária; não existia a lei das unidades, mas os actos eram rigorosamente divididos. A profissão de actor era proibida aos brâmanes; o chefe

Uma cena de amor entre um príncipe e uma princesa, interpretada por bailarinos cambojanos

Actor do teatro vietnamita

da companhia usava o nome de *Sutradhara* (o que maneja os cordéis). Isto permite supor que as marionetas, aqui, precederam os actores.

A influência do teatro hindu espalhou-se da Birmânia a Java, da Pérsia à Turquia, do Indostão à China e à Indonésia. Todavia, no período moderno, a despeito da amplitude e do carácter sumptuoso das representações que subsistem, apenas se pode citar, como autor importante para a história do teatro, o nome de Rabindranath Tagore (1861-1941), autor de dramas de inspiração simultâneamente hindu (período clássico) e europeia (*O Ciclo da Primavera*, *A Máquina*, etc.)

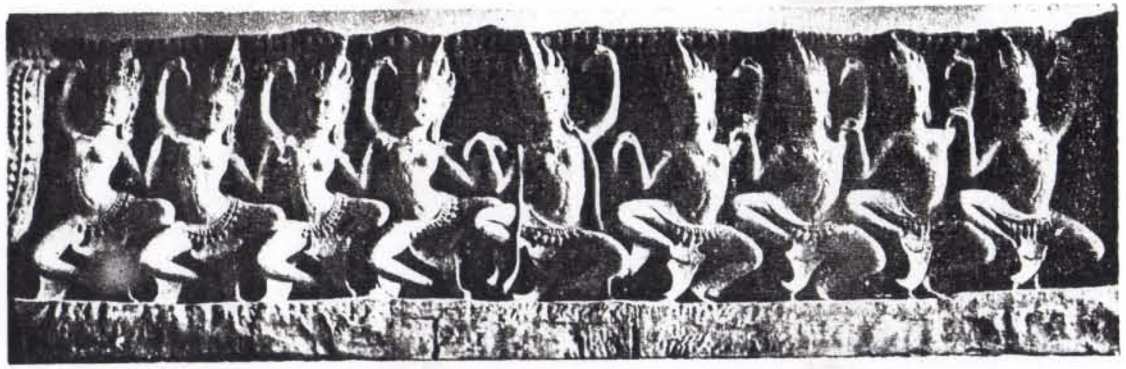
O teatro javanês — quer se tenha desenvolvido para corresponder às necessidades da corte, sobretudo no género específico da dança, quer às do povo — caracteriza-se pela unidade rigorosa da expressão, da representação e da música e o simbolismo do gesto. A forma do espectáculo comum a todas as camadas sociais foi e é ainda o *Wayang*, ou teatro de sombras.

A personagem Wayang é uma figura de madeira ou couro recortado e perfurado que se projecta sobre uma tela. A acção da peça de que ele é o actor é comentada por um recitador (*Dalang*). É preciso notar que, para os Indonésios, estas «sombras» não representam apenas o aspecto físico, mas igualmente a personificação do «espírito» dos heróis ou deuses que intervêm ao longo do espectáculo. A arte dramática javanesa é fundamentalmente didáctica, o seu objectivo é ensinar com a ajuda de símbolos (*Sandiwara*).

Existem diferentes tipos de Wayangs. Em primeiro lugar o *Wayang-beber*, que parece ascender ao princípio do século XV. Mas esta forma desapareceu. O verdadeiro teatro épico e religioso começou muito provàvelmente com os *Wayang-purwa* (clássicos), que interpretam as epopeias e lendas antigas; mantiveram-se até aos nossos dias, sob a influência das grandes obras da literatura hindu, como o *Ramayana*. Este género de Wayangs revela um grande engenho na diferenciação das personagens tradicionais, perfeitamente estilizadas, desde bobos a heróis. O seu repertório é considerável. A representação é muitas vezes precedida por cerimónias de oferendas, que dependem do favor que os espectadores esperam receber da intervenção do espírito dos antepassados invocados.

Uma evolução importante do ponto de vista plástico deu-se com os *Wayang-kalitik*, nos quais a sombra foi substituída pela representação directa de personagens de madeira esculpida e modelada: em número de quarenta ou cinquenta, eles são utilizados na representação de peças cujos temas foram retirados das lendas de *Pandji* e de *Damas Woclan*. Em seguida, surgem os *Wayang-golek*, espécie de bonecas de cabeça articulada, geralmente utilizadas em grandes espectáculos profanos, de dia, e diante de uma tela. O repertório, desta vez de origem persa, retoma o tema de lendas onde triunfam o heroísmo e o amor.

Finalmente, o *Wayang-orang*, cuja origem remontaria, segundo certas opiniões, a uns duzentos anos, e, segundo outras, bastante mais longe, é um verdadeiro teatro onde os papéis são desempenhados por actores e que, no século XVIII, era apresentado ùnicamente nos palácios. Só por volta dos fins do século XIX ele se tornou popular, mercê da iniciativa de **SURAKARA**. Até então, o povo estava familiarizado sobretudo com dois tipos de teatro: um, onde os actores representavam com máscaras, o *Wayang-topeng*, teatro decalcado sobre os temas das grandes epopeias, como o *Bharatajude*; outro, onde os actores se apresentavam de rosto descoberto, vestidos e pintados à maneira dos Wayang-purwa primitivos, o *Wayang-wong*, conhecido já no século XVIII.



Bailarinas khmeres. Baixo-relevo proveniente do Templo de Angkor. Paris, Museu Guimet

Personagens do teatro de sombras chinês. Chicago, Museu de História Natural

É difícil pretender que este teatro seja bastante mais do que um «espectáculo» tradicionalista, o qual, não obstante a conversão dos Javaneses ao islamismo, se conservou indiano pela forma e pelo tema. Quanto à *dança mimada*, ela continua as mais antigas e puras tradições da dança hindu e de uma arte dramática quase completamente desaparecida na própria Índia.

Algumas representações de Wayangs podem durar sete dias consecutivos; actualmente, porém, elas são geralmente limitadas a uma noite.

O teatro chinês revela uma imaginação e uma técnica que longos séculos de alta cultura e de civilização foram permanentemente tornando mais ricas. A sua simplicidade, não apenas no conteúdo de dramas cuja ressonância continua imensa, mas também no estilo tão expressivo que atinge, é exemplar. Teatro inteiramente sugestivo, nada ou quase nada aí é representado no sentido em que geralmente se emprega este termo; tanto os adereços como os movimentos e os gestos mantêm-se carregados de simbolismo. O próprio cenário é constituído apenas por apontamentos significativos e qualquer objecto utilizado no espectáculo pode servir vários fins. A perfeição atingida por tal repertório de palavras, de cantos, de danças, de gestos, de cores, continua a ser surpreendente.

Os teatros clássicos, que constituem aquilo a que podemos chamar as «peças», têm por fim preservar as tradições nacionais de honra, de inteligência, de trabalho e de resistência à opressão feudal e à invasão estrangeira. As superstições ganharam vida no teatro; a brutalidade e, também, a obscenidade não são excluídas, porque elas apenas traduzem a verdade das lendas e dos mitos, conhecidos mesmo do chinês iletrado. Acontece por vezes que várias peças formem um ciclo: como as que se relacionam com o «bom juiz Pao Tch'eng», que era tido como um autêntico cavaleiro andante. O teatro chinês elaborou a pouco e pouco formas depuradas, subtis, um simbolismo inteligente dos gestos e das normas e convenções que os espectadores populares assimilaram perfeitamente. Assim se explica o elevado grau de exigência que os espectadores manifestam em relação a toda a representação: interpretação dos actores (expressão corporal, máscara, gestos, adereços) e música.

As peças clássicas agrupam-se em diferentes géneros, segundo as cidades e as regiões. Esta diferenciação incide sobretudo nas formas do espectáculo. Assim, o género *Ping-Tchu* pertence ao Norte da China, o género *Yué-Tchu* à província de Tsé-Kiang, etc.

Não se deduza daqui que os assuntos tratados não ofereçam uma grande diversidade; encontramos, por exemplo, protestos contra certos abusos, como na peça *Leng Sham-Po e Tchu Ying-Tai*, que se ocupa da revolta dos jovens contra o sistema de casamento imposto pelos senhores feudais; outra, *Mong Khiang-Niu*, ergue-se contra o trabalho forçado por ocasião da construção da Grande Muralha. Alguns autores servem-se da história lendária para exaltar o amor autêntico ou denunciar o erotismo que continua a opor-se a uma tal concepção do amor. Todavia, na China, como em toda a Ásia, apercebe-se a expressão de um certo misticismo sensual ao qual os autores dramáticos cedem fàcilmente.

Se os bailados, três vezes milenários, se dedicam a imitar o movimento dos astros nas figuras de dança, é sòmente sob o reinado do imperador Wou (140-87 a. C.), da dinastia Han, que aparecem as primeiras formas verdadeiramente teatrais. Os espectáculos são conhecidos pelos nomes de «jogos de luta» e de «concursos», e, até ao século VII, mantiveram-se em voga. A mais antiga organização teatral conhecida é uma companhia de 300 actores encarregados de distrair os imperadores da dinastia Tang (618-906), instalada no *Jardim das Pereiras* (Li-Yuan); ela emprestou o seu nome ao teatro chinês. A introdução de novos elementos cómicos, já então numerosos, sob a dinastia Song (906-1279), contribuiu para tornar o teatro mais popular e definir as novas formas de um teatro chamado *Tsa-Kiu* (variado), que passaria então a desfrutar de extraordinária importância, em virtude das canções e das danças acrescentadas ao diálogo. Mas nenhum destes textos chegou até nós.

É com a dinastia Yuan (1280-1368) que o teatro chinês alcança a sua maturidade e adquire considerável audiência. As peças desta época, das quais se conservaram cem, escritas por letrados, contêm um desenvolvimento mais rigoroso da acção, bem como uma parte mais extensa reservada à declamação, e, com os cantos e as danças, representam a primeira forma acabada de teatro na China.

Contudo, o êxito de tal teatro devia provocar certa renovação no sentido do enriquecimento do canto e da música com o teatro da *Escola Kuen*, nascido sob a dinastia Ming (1368-1644). O teatro *Kuen-Kiu* pretende desta forma alcançar um fim educativo e, para satisfazer o povo, não hesita em acentuar a oposição da fantasia à gravidade. Os espectáculos desenrolavam-se sem interrupção e podiam comportar numerosíssimos actos. Este teatro atingiu o seu apogeu, parece, com *História da Sala da Vida Eterna* (Tchang Cheng-Tien), peça com mais de cinquenta actos... Só em meados do século XIX ele começou a decair, aquando das primeiras manifestações da *Escola de Pequim* (King-Tiao). É ao teatro da Escola de Kuen que pertence o célebre dramaturgo Loang Po-Long e o seu colaborador musical Loang-Fu, de cuja obra se destaca a *História da Lavadeira de Gaze* (Wan Cha-Ki), peça considerada uma obra-prima e que contribuiu para prolongar o êxito do género.

Sob a dinastia Song, já os cantos e a dança se tinham apoderado de parte do espectáculo, mas a importância da música não deixou de se intensificar até ao teatro Kuen-Kiu, que continha uma parte do diálogo cantado, além de uma dezena de cantos intercalados e de danças guerreiras, mas nem por isso o texto deixou de possuir um notável valor literário. Os principais papéis das peças são escritos em verso, o que favorece a declamação. Os temas são quase sempre retirados das lendas e da história, embora posteriormente apareçam algumas peças de actualidade. Em definitivo, o fim em vista continua a ser educativo; trata-se de exaltar o patriotismo, o amor filial, a fidelidade conjugal, a justiça e a lealdade, considerados como «virtudes essenciais». Pode-se citar, entre as peças mais conhecidas do teatro Kuen-Kiu, a *História do Alaúde* e a *História do Pavilhão das Peónias*.

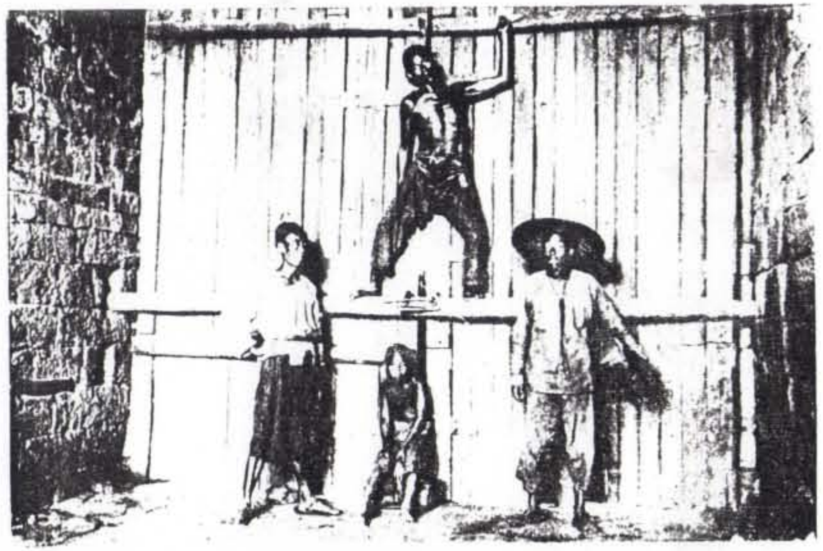
A música de teatro utiliza nesta altura instrumentos de percussão, de sopro (que servem sobretudo para o acompanhamento do canto) e de cordas, cuja intervenção é limitada e acessória. Será necessário lembrar que os actores são homens, sendo interdita a participação da mulher na representação? Pelo menos, durante o maior período da história do teatro chinês, pois é provável que inicialmente tenha havido actrizes, se considerarmos um texto de 1263, que coloca no mesmo grau da hierarquia oficial a comediante e a cortesã...

A conquista da província de Kiang-Su, em 1853, pelos revolucionários opostos ao Governo manchu da dinastia Tsing, e as desordens subsequentes que se prolongaram por uma dezena de anos, levariam o público a um certo desapego em relação ao teatro Kuen-Kiu, que já cada vez menos frequentava. Da mesma forma, os literatos iriam ceder a uma nova tendência, à da Escola de Pequim (King-Tiao), que se foi aperfeiçoando até ao final do século, coroando na expressão de um estilo simples e popular. Todas as personagens de teatro se tornam familiares a cada indivíduo. Os autores são muitas vezes actores. A música é simplificada, predominando os instrumentos de sopro. O desenrolar dos temas históricos, conhecidos do público, permite a realização de peças mais curtas e mais densas.

No entanto, o êxito do teatro Kuen-Kiu fora tal que alguns espectáculos King-Tiao ainda chegaram a intercalar algumas cenas desse repertório difícil e de grande valor literário.

Sòmente por volta de 1905 surgiu o *Teatro Novo* (Sin-Bi), influenciado pelo teatro europeu.

A cena chinesa, tal como se foi definindo ao longo dos séculos, é constituída por estrados, esteiras fixas sobre bambus, e por cortinas pintadas, que fecham os lados e o fundo da cena. Não existe cenário: este é apenas sugerido, como já foi dito; as convenções continuam a ser numerosas e omnipresentes no teatro oriental. O guarda-roupa e as máscaras, igualmente simbólicas, não



Saltimbancos chineses interpretando cenas populares

perdem com isso nada da sua qualidade expressiva, antes pelo contrário; as suas cores, por exemplo, classificadas de *puras* (shang) e de *secundárias* (hsia), em número de cinco por cada categoria, têm um significado exacto: assim, o vermelho revela que se trata de uma personagem ilustre e de uma classe privilegiada; o verde é símbolo de virtude; o branco, de velhice e de luto, etc. Note-se, porém, que o significado das cores não é sempre o mesmo quando se trata de papéis femininos... Este teatro assenta arraiais um pouco por toda a parte, nas praças ou nas ruas, aonde acorre a multidão. A aristocracia aluga esses espectáculos e fá-los representar nos seus palácios. Xangai, Nanquim e Pequim são as únicas cidades onde, desde o século XIX, têm existido teatros permanentes.

Cena de *O Outono à Borda de Água*, ópera de Setchuan, na Ópera de Pequim

Compreende-se fàcilmente que as peças modernas que surgiram na China há cerca de cinquenta anos, com o teatro Sin-Bi, não tenham sido apreciadas, inicialmente, senão por uma determinada camada social de privilegiados: estudantes, professores, etc. O povo, iniciado apenas nas convenções tradicionais, tinha forçosamente de ficar alheio a estes novos espectáculos.

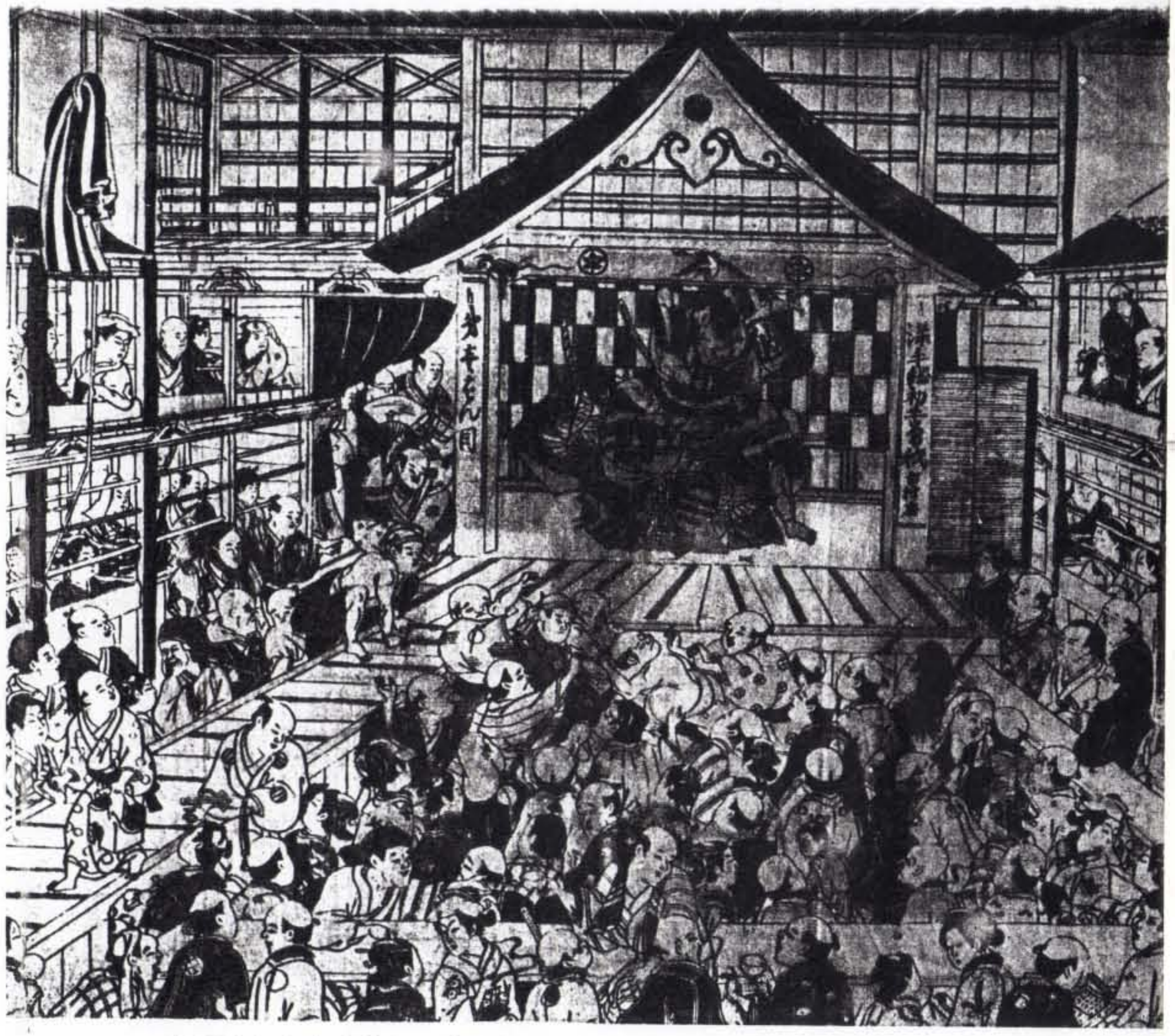
Mas, com a profunda transformação provocada, em 1945, pela vitória da Revolução e a subida ao Poder de um Governo popular, certas estruturas tradicionais da cena parecem destinadas a modificar-se. Assim, paralelamente ao repertório «clássico» que perpetua as antigas formas continuamente vivas, esboça-se um teatro novo, que se inspira nos métodos do teatro ocidental e, especialmente, no realismo de Stanislavsky, ao mesmo tempo que procura manter as características nacionais de um espectáculo que se deseja sempre acessível às camadas populares.

Convém ainda acrescentar que o melhor actor, dançarino e coreógrafo contemporâneo, actualmente director da nova Academia de Arte Dramática, é Mei Lang-Fang (1894-1961), que se especializou em papéis femininos *(tan)*, mormente com *O Pescador Corajoso e Sua Filha*; que os dramaturgos mais admirados e conhecidos são, em primeiro lugar, Tsas-Yu, que também encena *(A Dança Cor-de-Rosa, Tempestade)*, seguido de Lao-Sheh, Sung Chich-Ti e Li Po-Tsao, cujas peças históricas continuam a tradição de Kuo Mo-Jo, o mais célebre dos autores contemporâneos. Deixando de ser considerados como desclassificados, os actores já não estão sujeitos a viver à margem da sociedade, sendo agora venerados segundo os seus méritos. O público continua atento à evolução do teatro e particularmente à da ópera, que tem em *A Rapariga dos Cabelos Brancos*, de Ho Ching-Chih e Ting-Yi, o último exemplo representativo (1945). Pode referir-se, na verdade, o êxito obtido pela época teatral de 1943-44, isto é, em plena guerra, em Chunking, no decurso da qual se representaram cerca de vinte peças perante mais de trezentos mil espectadores.

Considera-se que a origem do teatro japonês se encontra em certas danças alegres da lenda de Amaterasu, deusa do Sol. Os primeiros espectáculos, pròpriamente ditos, só apareceram por volta do século IX, com as danças executadas por ocasião das festas religiosas, e talvez também com as improvisações mimadas de jograis e equilibristas, que interpretavam factos da vida corrente alternando o trágico com o cómico. A influência da China e da Índia é evidente nestas formas primitivas, que se designam pelo nome de *Sarugaku*. Especialmente no século XII, na época de Kamatura, a dominação do Japão pelos Chineses facilitou a introdução de um espírito religioso e de cavalaria que se foi impondo cada vez mais à medida que aumentava o poder da dinastia chinesa dos Song. O drama nasceu com o *Dengaku*, representado nos templos, desenvolvendo-se progressivamente em detrimento dos mimos, de que foram adquirindo a popularidade. Parece datar desta época a introdução no Japão das marionetas, ainda hoje em voga, que conservaram as tradições de uma arte à qual Takamoto Gidayu (1651-1714), de Osaka, deve a sua popularidade.

Evoluindo, as formas do drama Dengaku dariam origem, por volta do princípio do século XIV, ao Nô, cujo êxito se mantém nos dois séculos seguintes, até ao aparecimento do teatro Kabuki.

O Nô é, a bem dizer, a primeira forma dramática acabada do Japão.



Representação teatral no Japão, no século XVIII. Estampa do pintor Kiyohiro (1708-1776). Trava-se uma desordem entre os espectadores

Condensando toda a acção dos seus temas (quase sempre impregnados de ideias búdicas), ele exprime essa acção em função dos recursos cénicos que o texto e as evoluções da dança oferecem. Inicialmente, era composto por uma série de quadros, sendo grande a parte dedicada à música e ao canto. À medida que se foi desenvolvendo, o Nô, representado primeiramente sobre um estrado, precisou do emprego de novas possibilidades cénicas, e a sua maior popularidade foi adquirida graças à eliminação progressiva de uma parte do texto e do canto. É o equilíbrio a que chegou esta forma de expressão teatral, a sua unidade plástica e rítmica, que faz dela um espectáculo absolutamente completo, literária e cènicamente. Daí o interesse com que é estudado desde há alguns anos por artistas europeus. A sua autonomia tornou-se total no século XV.

O Nô compreende dois papéis principais: o *Shite*, personagem sempre mascarada, que tanto recita como dança e canta, e o *Waki*, que se opõe constantemente ao Shite no decorrer da acção. A estes dois actores junta-se um coro *(Ji)*, composto, dum modo geral, por uma dezena de executantes e alguns intérpretes secundários, por vezes mudos. Os músicos compreendem três tamborileiros e um flautista. A encenação é controlada à vista por uma personagem não vestida à época, o *Kokem*, que entrega os adereços aos actores, sendo secundado pelo *Mono-Kin*, que ajuda às mudanças de guarda-roupa ou de máscara, actos, todos eles, realizados no decurso do espectáculo. As máscaras *Gikaku* e Nô são as mais antigas; inicialmente de madeira prensada, depois de madeira esculpida, receberam dos escultores uma espantosa variedade de expressões correspondentes a cerca de setenta tipos, possuindo cada um o seu nome. Com a criação no século XVII do teatro Kabuki, estas máscaras desapareceram.

O estrado primitivo teve de ser acrescentado gradualmente, a fim de responder às necessidades da encenação e da representação, acabando por se transformar num palco despido, quadrado, ao qual se tem acesso, à frente, por uma escada e, à direita, por um balcão, no qual se instala o coro. Não há cenário, existindo apenas alguns bambus pintados por detrás do balcão e um pinheiro ao fundo da cena. À esquerda e à direita distribuem-se os músicos. O elemento característico é uma «ponte» guarnecida de balaústres, onde tomam lugar alguns intérpretes segundo uma ordem convencional, e que constitui uma espécie de segunda área de representação recuada. Por vezes, alguns objectos ou adereços estão dispostos aqui e ali, mas apenas a título indicativo e nunca com um propósito decorativo.

A mímica do Nô é regulada tão rigorosamente quanto uma coreografia. Cada gesto ou movimento, extremamente estilizado, conserva um sentido exacto para o espectador. A beleza plástica dos conjuntos é fruto de uma disciplina e de uma técnica perfeita que fazem do actor um instrumento admirável, mas sem possibilidades de iniciativa pessoal. Só as danças permitem a expressão de uma perfeição pessoal. As danças distinguem-se em *Mai*, puramente plásticas, em *Hataraki*, cantadas e de carácter guerreiro, e em *Kakeri*, que constituem uma espécie de bailado.

Compreende-se que a forma perfeita e o próprio espírito do Nô, esta «espécie de álgebra», não tenham permitido uma certa flexibilidade. Chegaram a representar-se cinco e seis Nô num só espectáculo para satisfazer as exigências do público. O repertório deste teatro compreende cerca de trezentas peças escritas, a maioria delas nos séculos XIV e XV. Algumas vezes ainda, ao longo de certas representações, intercalavam-se entre os Nô um que outro entremez cómico, os *Kyogeon*, espécie de farsas burlescas com personagens populares que contrastavam com as do repertório, aristocráticas e sumptuosamente vestidas.

Máscara do teatro Nô, representando «a alma de uma mulher morta». Colecção de Etnologia da Universidade de Zurique

Derivando de uma disciplina comparável, mas aumentando extraordinàriamente as regras do funcionamento teatral, dando, enfim, à representação um carácter realista, o género Kabuki devia, por seu turno, atingir uma das mais originais perfeições que alguma vez o teatro conheceu.

As suas origens são atribuídas à célebre dançarina O-KUNI, que se exibia em trajo masculino e que, no princípio do século XVII, reuniu à sua volta alguns actores e actrizes para representarem sainetes que ela própria compunha. O carácter licencioso destes sainetes levou o Governo a proibir as actrizes de neles participarem...

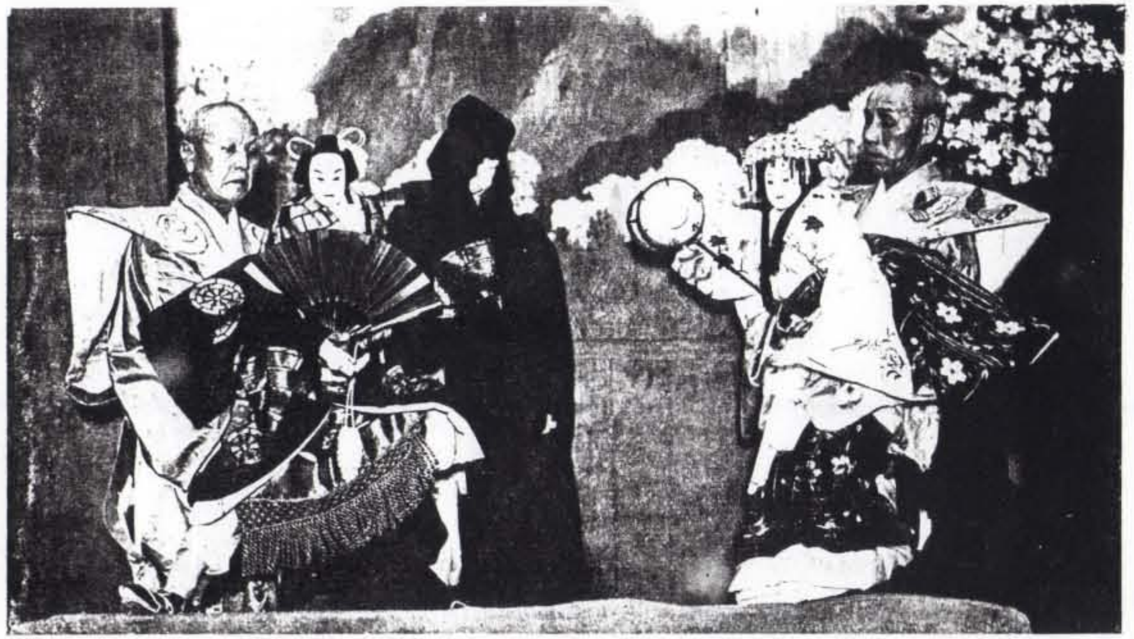
Em 1624 foi construído o primeiro teatro Kabuki. O Kabuki tornar-se-ia romanesco, burlesco, erótico, mas iria servir o talento de um actor, SAKATA TOJURO (nascido em 1646), cujo génio parece indiscutível e que determinou os diferentes *emplois*, impondo-lhes uma hierarquia que sobreviveu, na qual o actor principal era o director absoluto da companhia, que vivia à margem da sociedade e da sua moral. Com o tempo, o teatro Kabuki introduziu nas peças históricas ou sociais que já constituíam o seu repertório um certo esteticismo, que o tornou, indubitàvelmente, acessível apenas a um determinado público. Mas, à medida que as salas se foram criando e os espectáculos se foram influenciando recìprocamente, surgiram diferenciações, aliás bastante acentuadas.

Chikamatsu Monzaemon (1653-1724) é um dos primeiros actores conhecidos; em mais de cem peças, ele criou um certo número de personagens que se tornaram «tipos»: o samurai, a cortesã, o burguês, etc. A sua obra dramática fez escola, só se observando uma certa remodelação do género em pleno século XIX, com Kawataka Mokuami (1816-1893), graças à intervenção de personagens lendárias nas peças.

O teatro Kabuki é essencialmente plástico e musical. Nele, os efeitos cénicos são cuidadosamente preparados e conduzidos. Sob a influência ocidental, ele transformou-se ligeiramente, passando a dar maior importância que anteriormente à acção e aos caracteres, o que provocou, há cerca de quarenta anos, o aparecimento de tendências naturalistas, enquanto o actor Ichikawa Danjuro, nono comediante célebre deste nome, tentava rejuvenescer o velho drama histórico intercalando-lhe canções, danças e «quadros» estilizados. Aliás, este género de drama adaptou-se gradualmente às condições de um grande espectáculo moderno. Assim, Stoyo Tsubutchi, especialista de Shakespeare, esforçou-se, por volta de 1915, em modificar a concepção tradicional do bailado, compondo peças que se reportavam à história antiga do Japão *(O Eremita, Ourashima, A Loucura de Onatzu).*

Era inevitável que, com o aumento progressivo de todo o género de permutas entre o Japão e o Ocidente, os encenadores experimentassem por sua vez certas inovações, utilizando em primeiro lugar os modernos apetrechos cénicos e a maquinaria. (Mas não é verdade que já em meados do século XVIII existiam em Quioto palcos giratórios?) Todavia, a interpretação tradicional continuou a impor-se, não obstante a fundação, por volta de 1910, de uma escola para actrizes, junto ao Teatro Imperial. Com efeito, são ainda os homens que na maioria das vezes interpretam os papéis femininos: as vozes das mulheres não prevaleciam sobre os ruídos da sala durante todo o tempo que essas longas sessões duram, que podem começar às dez da manhã para terminar às oito da noite, e no decurso das quais os espectadores entram e saem, bebem, comem, discutem...

No entanto, são representadas peças cujos temas são baseados na vida moderna; este facto é tanto mais notável quanto é certo o grande valor social do Kabuki lhe advir da circunstância de sempre ter tido como objectivo a conservação dos costumes ancestrais. E foi mesmo fundado, também, um «teatro livre»... De qualquer forma, a consciência dos actores, a dedicação que manifestam por uma arte que triunfa há vários séculos e foi durante muito tempo considerada como uma espécie de «religião do povo», assegura ainda ao teatro Kabuki a virtude de um espírito nacional que, é certo, revela um «mundo de formas, de cores, de sons, de ritmos, de símbolos, de imagens», mas que continua a ser também um meio de orientação nas mãos do Poder. É provável que a limitada influência do realismo ocidental até agora verificada neste teatro se deva ao facto de ele não se poder alienar, sem correr um grande risco, das suas origens Nô. Mesmo assim, ele suprimiu o duplo suicídio que outrora caracterizava o final de todos os espectáculos populares. Da mesma forma, suprimiu o princípio da vedeta. O que ainda hoje lhe é particular e prendeu a atenção de tantos encenadores modernos europeus é essa ponte *(nashigaraki)* transformada num caminho de flores *(hanimichi),* decisiva, sob o aspecto da representação, pois ela assegura esse contacto de novo tão procurado hoje entre os actores e os espectadores, entre o mundo da ficção e o mundo real.



Cena do «Joruri», o teatro de fantoches Bunraku, em Osaka, Japão. Foi deste teatro que saiu o Kabuki. Os movimentos dos bonecos são regulados pelo «animador» à vista do público

Antes de 1940, o maior intérprete de Kabuki era Utaemo, tão célebre como a actriz Sadda Yakko.

Actualmente, o Nô dirige-se apenas a um público restrito. As peças representadas pertencem ao género Kabuki na proporção de setenta por cento. Mas é incontestável que se nota uma maior diversidade de estilo entre as encenações apresentadas.

Enquanto se constituiu um teatro nacional *(Kokumin Engiki)*, agrupando as diferentes tendências do génio japonês, um teatro moderno *Singbaki,* a que se dedicam Yaeto Mizutani e Sessue Hayakawa, esforça-se sobretudo em adaptar as peças estrangeiras. Assegurará ele a transição entre o velho e o novo teatro?

Tóquio e Quioto continuam a ser os principais centros da actividade dramática, enquanto Osaka (Teatro Bunraku) assegura o sucesso das marionetas (*Ayatsuri*). Pode-se afirmar que o teatro é ainda a forma de expressão mais representativa da civilização e da cultura japonesas.

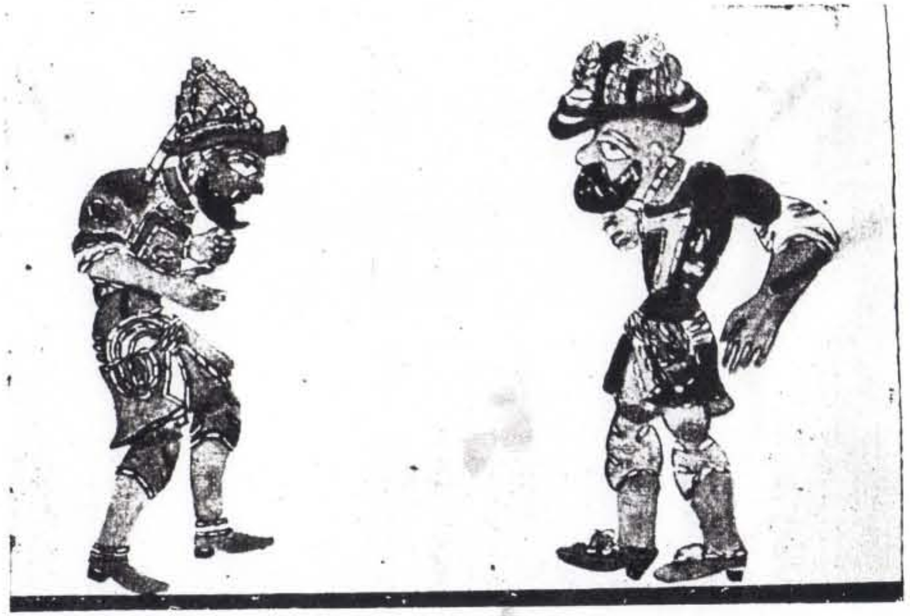
O teatro persa é essencialmente um teatro sagrado, proveniente dos velhos cânticos das cerimónias religiosas. Os primeiros textos conhecidos remontam sòmente ao século XVIII. A instabilidade do poder político não favoreceu o desenvolvimento de um teatro, sendo apenas de registar o drama *Taz-Yeh*, pelas características originais que apresenta: o Taz-Yeh moderno foi frequentemente cotejado com as representações medievais; com efeito, tal como os mistérios, ele é composto por uma série de episódios, possui um simbolismo rigoroso e permite, na praça pública, uma participação total da assistência, criando entre todas as classes sociais uma comunidade activa. Não surpreende, pois, que Gustave Cohen tenha descrito uma representação de Taz-Yeh em Teerão em apoio da sua comparação com as narrativas das representações de mistérios nos adros das igrejas: um Taz-Yeh evoca a batalha de Kerbelan em que pereceu Huzzein, massacrado pelo usurpador Yesid; o espectáculo destina-se, assim, a glorificar o venerando imã, como numa oração colectiva: «Outrora, a multidão contentara-se em cantar os infortúnios desses heróis religiosos, depois fizera-os aparecer para os pôr a recitar uma lamentação e acabara, por fim, nestes gigantescos dramas perante os quais se emocionavam cidades inteiras.»

Por ocasião do Ramadão, nos cafés turcos, apareceram, numa época mal determinada, algumas representações de teatros de sombras. Essas figurinhas delicadamente recortadas e coloridas, projectadas sobre uma tela, estão na origem de personagens características, a mais célebre das quais, Karagueuz, emprestou o seu nome, tão conhecido como o de Polichinelo, ao teatro de marionetas, que substitui o teatro de sombras (se bem que a origem das marionetas seja talvez anterior à das sombras).

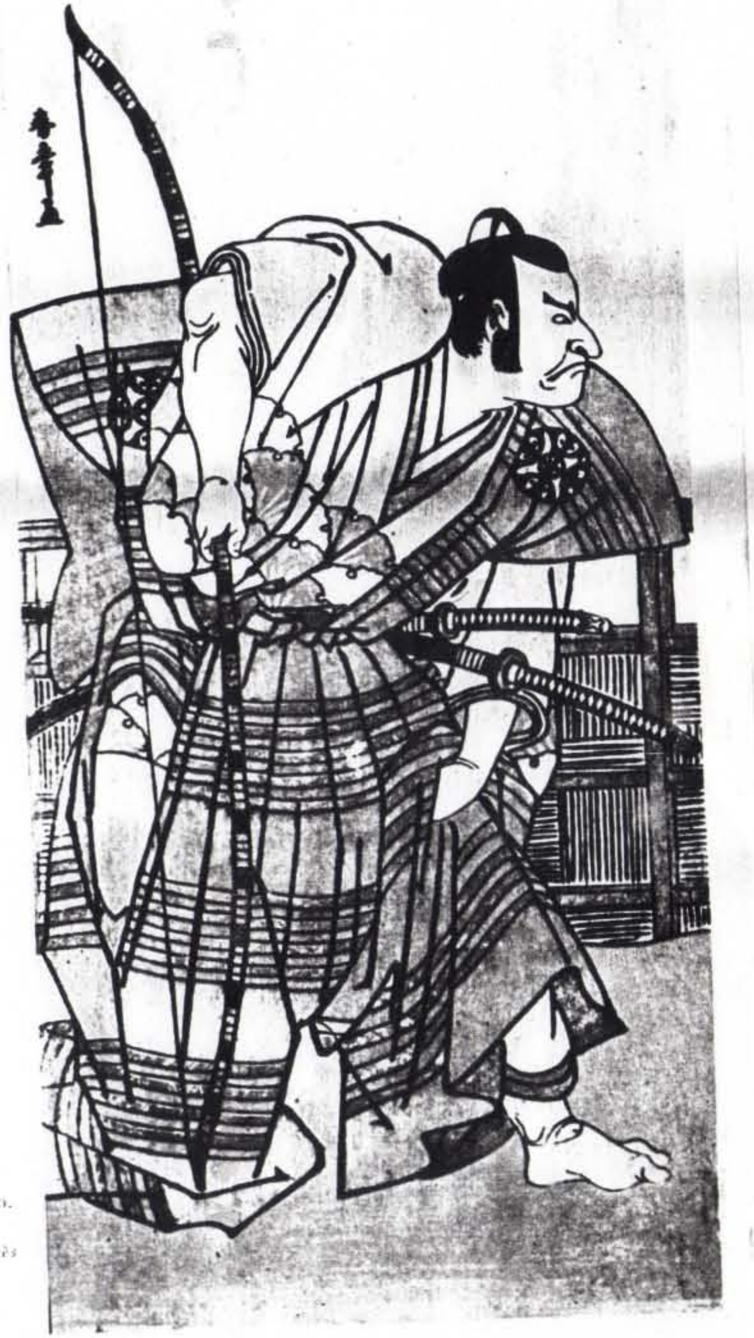
Karagueuz e o seu compadre Hacivad remontam possìvelmente ao século XIV. A época de Solimão o Magnífico consagrou o seu êxito durante o século XVI. A partir de então, o Karagueuz tende cada vez mais para o burlesco e para o satírico, retirando os seus temas da vida quotidiana, embora a tradição se perpetue na alta sociedade e mesmo no palácio do sultão. A existência dos cafés aumentou a fama desta forma de espectáculo que se tornou por assim dizer nacional, de modo que no século passado, não obstante a existência de um teatro que procurava já servir a arte dramática, o Karagueuz conservou todo o seu prestígio e foi introduzido nas festas do Ramadão, da Circuncisão, etc.

No princípio do século XX, apresentou-se de novo um período favorável para o Karagueuz, pois acabavam de ser publicadas pequenas peças do repertório «clássico». Amplia-se por conseguinte a tela iluminada a gás, multiplicam-se os cenários e tenta-se tornar ainda mais eficaz, melhorando-a, a técnica da representação.

Mas o Karagueuz tende a desaparecer em virtude da concorrência do teatro profissional. As suas virtudes satíricas, opondo já nos séculos XV e XVI a vida sumptuosa dos ricos à miséria do povo, denunciando já o egoísmo, a corrupção dos costumes (*Nagar, a Sanguinária, O Caíque, O Balneário Público*), são consideradas perigosas para o Poder e para a religião. A truculência do diálogo, outras vezes a obscenidade, serviram de pretexto para os ataques violentos de que foi alvo. No entanto, o Karagueuz é uma criação tìpicamente nacional, ainda hoje a única forma autênticamente turca de teatro, e foi, durante vários séculos, o reflexo dos sentimentos e dos pensamentos do povo em face dos acontecimentos e dos homens.

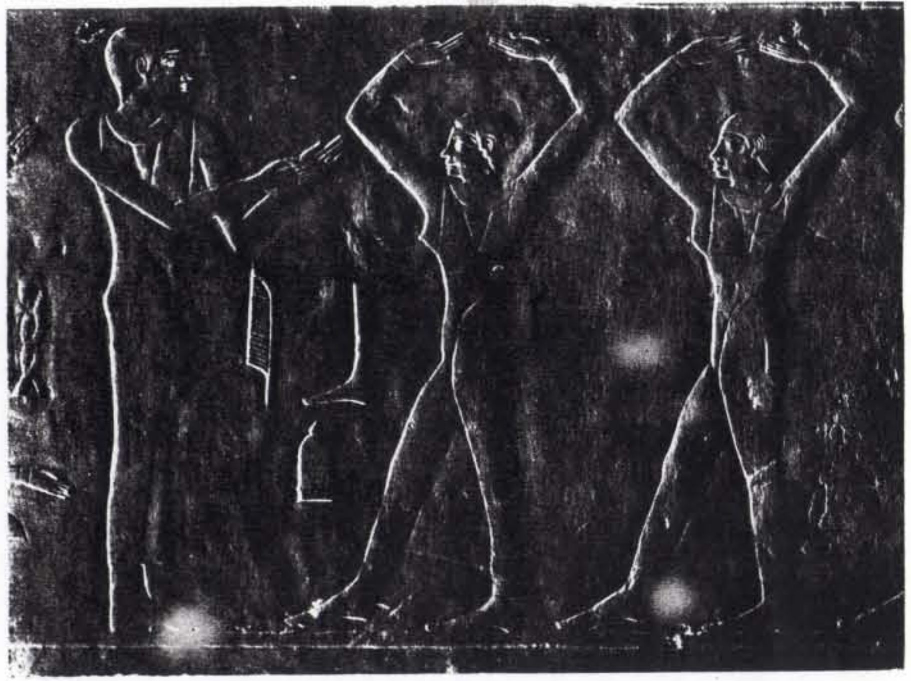


Hacivad (à esquerda) e Karagueuz, que deu o nome ao teatro de sombras turco



O actor japonês Nakamura Dankuro. Estampa de Shunsho (1726-1793)

Paris, colecção Huguette Berès

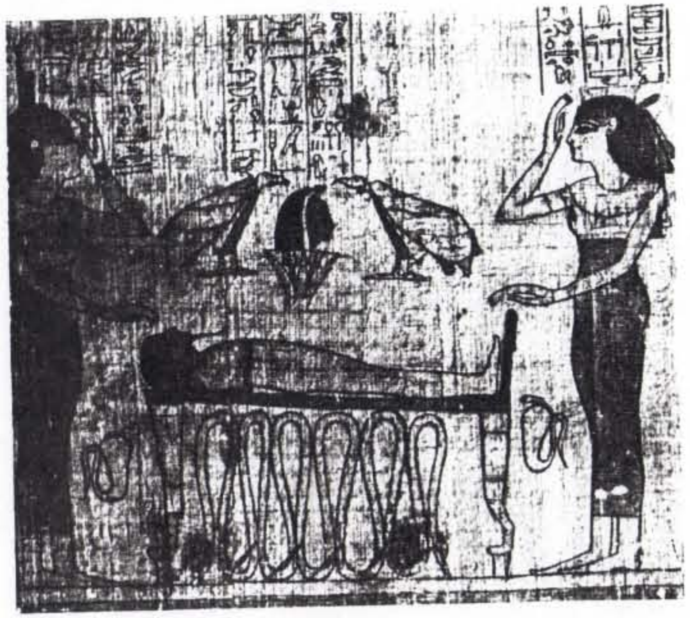


Bailarinas. Baixo-relevo da mastaba de Akhiuthotep (5.ª dinastia). Paris, Louvre

A ANTIGUIDADE

O EGIPTO

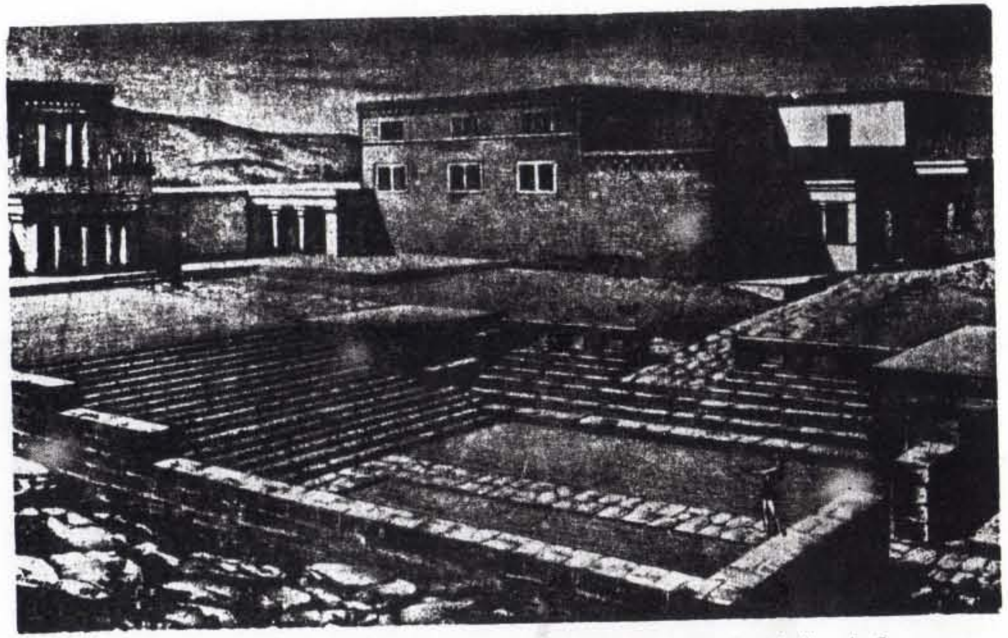
HOJE parece possível dizer que, mil anos antes do nascimento da tragédia grega, e contràriamente ao que afirmaram os próprios Gregos e também os arqueólogos do século XIX, o Egipto teria inventado o teatro. Com efeito, até à publicação, por Kurt Sethe, em 1928, de um papiro dramático, espécie de manual de um mestre de cerimónias encarregado da organização dos mistérios sacros, a discussão à volta dos textos relatando o *Mistério de Osíris* em Abidos, por exemplo, deixava supor que no Egipto não existira o teatro pròpriamente dito. O ritual da coroação de Sesóstris I, cerca de 1330 a. C., podia ser comparado a um espectáculo teatral. As recentes descobertas feitas pelo Doutor Étienne Drioton, principalmente a de uma



Cena da «Corrida para o Sol» representando a morte de Osíris (tema da transfiguração do deus), primeiro tema das representações rituais e dramáticas do antigo Egipto. Papiro. Paris, Biblioteca Nacional

representação de bailado, e, em seguida, as de Blackman e Fairman, em 1942, de três textos dramáticos acompanhando os baixos-relevos do templo de Edfu, permitiram desta vez encarar uma conclusão diferente. Destes últimos textos foi possível destacar fragmentos dramáticos que teriam servido a representações remotas (provàvelmente no tempo da XVIII ou da XIX dinastia): 1.º, um drama sacro representado por ocasião da festa de Hórus, o Falcão Divino, quando a estátua de Hathor, uma das grandes deusas egípcias, era levada de Denderah, o seu mais antigo templo, para participar nos festejos (o texto contém indicações cénicas referentes ao desempenho dos actores e revela que se trata de representações espectaculares com cenários, adereços, actores em grande número, figuração, danças simbólicas ou rituais, bailados, etc); 2.º, um drama de carácter moral, com intenções psicológicas, no género dos que punham em cena Ísis (como *O Drama de Ísis e dos Sete Escorpiões*), «em que os deuses eram tratados como seres humanos, tal como mais tarde os Gregos fariam nas suas tragédias». Estas duas peças, que datam do Império Novo, são em verso, enquanto as mais antigas são em prosa: ambas contêm coros. Mas continua a ignorar-se onde e como foram representadas (com intermédios, danças e música?). Em todo o caso, parece terem-no sido, anualmente, em Edfu, nas margens do lago Sagrado, aparentemente fora do templo, por ocasião das grandes festas em honra de Hórus. Eram certamente compostas de numerosos quadros.

O teatro egípcio era, pois, dominado pelo carácter religioso, muitas vezes ritual, mas diferençava-se bastante das representações religiosas de essência mística. Podemos mesmo pensar, segundo as indicações que possuímos, que ele teria, por vezes, um sentido político, que se afirmava sobretudo fora do templo.

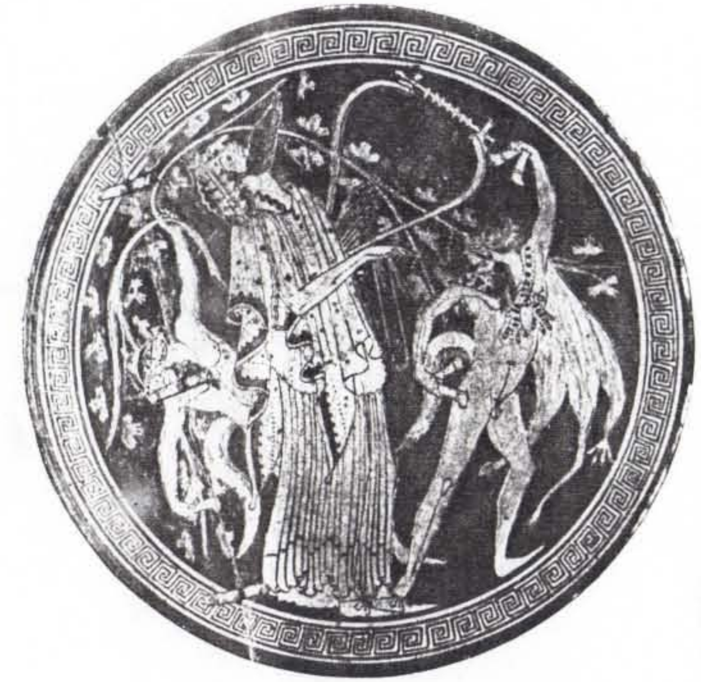


Reconstituição (por J. Gismondi) de um teatro no interior dum palácio minóico de Cnossos, cerca de 1700 a. C. Segundo Anti

CRETA

A civilização cretense, que atingiu o apogeu no século XV a. C., só recentemente nos foi revelada. Parece certo que ela já tivesse também transformado em representações teatrais os velhos ritos, assim como instaurado concursos gímnicos e musicais e construído estádios. É foi nela, sem dúvida, que os Gregos encontraram o modelo das suas Olimpíadas e dos seus concursos dramáticos. Hoje sabe-se que os Minóicos, aos quais se devem espantosas invenções, conheciam já o dianto e a cítara, instrumentos que tiveram papel importante no nascimento e desenvolvimento da lírica grega.

Nas danças circulares que os Pelasgos realizavam em redor da sua vítima podemos detectar a origem do *coro cíclico*, que, cantando o ditirambo, evolu-

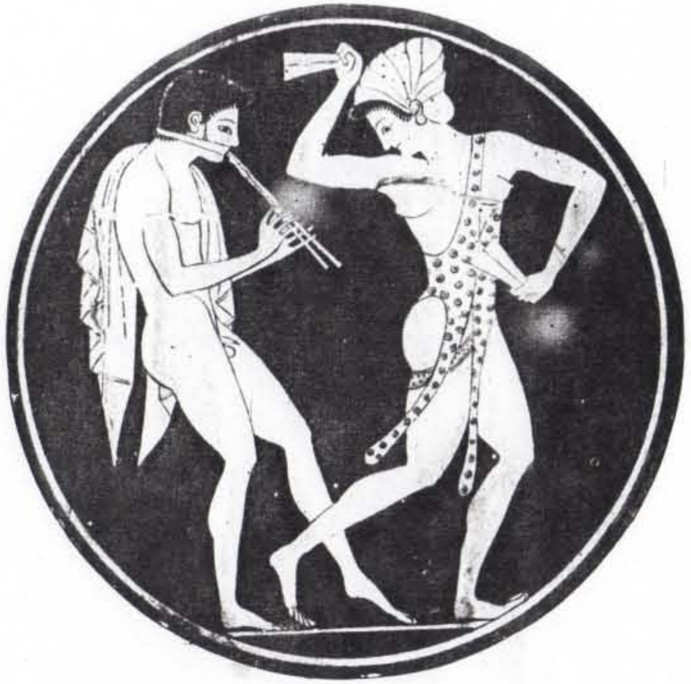


Dioniso, rodeado por dois sátiros, canta um hino aos deuses. Cena característica do teatro satírico do século V. Taça de Brigos. Paris, Biblioteca Nacional

cionava em torno do altar do deus. Dos ritos totémicos teriam saído os ritos agrários, talvez no momento em que a domesticação e a agricultura haviam substituído a caça. Os clãs agrupavam-se em tribos, as tribos em povos, e a «comuna» primitiva desenvolvia-se. A escravatura patriarcal nascia com a propriedade, apresentando-se como resultado de uma separação contínua e progressiva entre as forças do trabalho e a propriedade. Consequentemente, o sacerdócio exteriorizava-se cada vez mais, de forma a atingir a totalidade dos indivíduos através de cerimónias e de festas religiosas.

A GRÉCIA

O nascimento do teatro antigo na Grécia foi precedido de uma evolução primitiva natural. E se foi possível encarar a hipótese de os mistérios de Elêusis terem sido imitados dos do Egipto é porque eles se ligam, como os de Osíris, ao culto agrário, em função do ciclo das estações. As práticas dos coribantes da Frígia, esses sacerdotes que celebravam com danças os mistérios de Cíbele, mãe dos deuses, e as dos curetes de Creta, sacerdotes de Zeus, mestres das danças guerreiras, mágicas, por vezes orgíacas, introduziram-se na Grécia através das partes musicadas e dançadas que acompanhavam as comunicações dos oráculos, as mensagens das forças sobrenaturais.



Tocador de flauta e bailarina com crótalos. Decoração do interior de uma taça de Vulci, século V. Londres, Museu Britânico

Até ao século VI, o canto coral (*ditirambo popular*), que era pràticamente o único acompanhamento das cerimónias que se desenrolavam em redor de um altar (*tímele*) aquando dos sacrifícios aos deuses, reuniu os elementos dispersos da poesia épica primitiva, enquanto a epopeia dos conquistadores gregos, representada pela *Ilíada* e pela *Odisseia* (séc. IX), permitia a fixação da língua dos Aqueus e Dórios, por sua vez também importada, que viria a tornar-se no elemento essencial do génio grego e do seu teatro.

Com efeito, a epopeia fora composta para ser dita. Animava-a o *aedo* que, dedilhando a lira e dando à voz inflexões e apropriadas mudanças de tom, cantava sobretudo para o prazer íntimo dos príncipes e dos ricos nos seus palácios e em determinadas ocasiões, ao passo que o *rapsodo*, mais livre nas suas atitudes e servindo-se de um varapau como adereço, sublinhava o seu recitativo com uma mímica expressiva que supria a ausência de acompanhamento musical, para satisfação do auditório popular que o anúncio da sua presença reunia na praça pública.

Aliás, até à altura em que o *ditirambo literário* substituiu o ditirambo popular (por volta do século VII), existiram várias outras formas líricas, tais como o *péan*, canto popular em honra de Apolo, que findava quase sempre em oração e não atribuía grande importância à mímica nem à dança, e o *hiporquema*, que, ao contrário, era um desses cantos essencialmente mimados (monódias ou cantos amebeus), de ritmo ora grave ora alegre, do qual parece ter saído o que chamaremos a *corística* (canções cantadas e dançadas em coro), o que levará Luciano a dizer mais tarde que o hiporquema era um bailado.

É essencialmente o século VI que preludia o nascimento do teatro grego pròpriamente dito. Na época dos hierarcas, que podemos prolongar até Sólon (nomeado arconte em 594 a. C.), as festas religiosas foram sempre acompanhadas de danças figuradas, raramente comportando acção dramática, que, quando existia, não passava de um esboço.

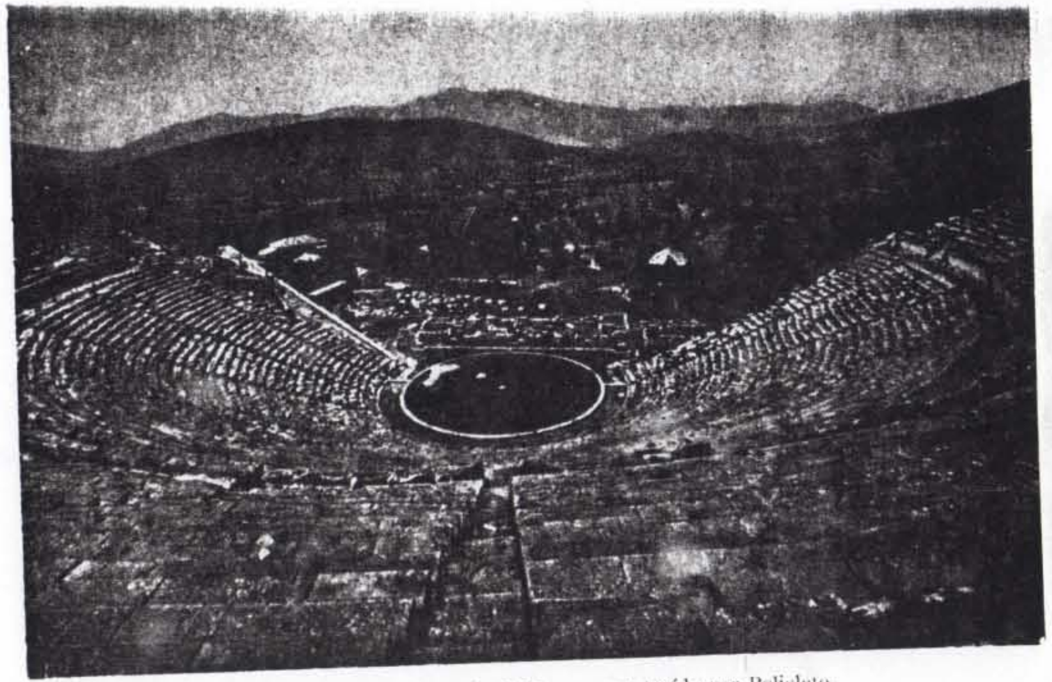
Só quando foram postas em cena a vida e os feitos de certos deuses, primeiramente Dioniso, e mais tarde Demétrio e Prosérpina em Elêusis, por exemplo, e mesmo de alguns heróis epónimos (como Adrasto em Sícion), é que as manifestações do culto se tornaram pretexto para verdadeiros esboços de representações sob a forma de quadros vivos, acompanhados de cantos e de danças, nos quais a tragédia viria a encontrar os seus elementos originais.

A epopeia e a religião nunca deixaram de secundar esse teatro, de tal forma que Plutarco se permitirá qualificar a tragédia pré-esquiliana «de instrumento de educação dos Gregos».

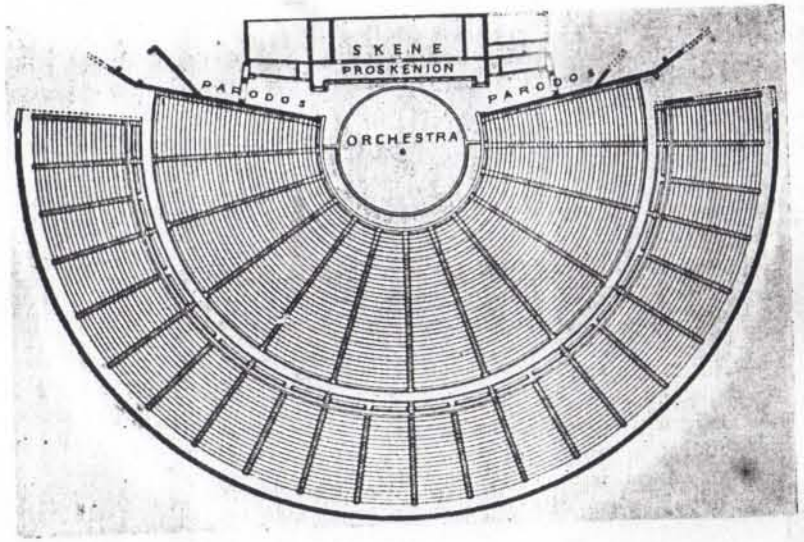
Em que sociedade foram, pois, importados do Oriente os cultos de Dioniso e de Orfeu, que enriqueceram o Olimpo jónico de Homero a ponto de determinarem não apenas o nascimento da comédia, mas ainda o da tragédia gregas?

Nos séculos VII e VI assiste-se à decomposição da sociedade gentílica e à constituição de uma sociedade cada vez mais diferenciada. Consequentemente, a Grécia transforma-se, e as grandes correntes sociais e religiosas ganham mais força e amplitude. De tal forma que o desenvolvimento do drama antigo não se compreenderia desligado da teocracia. No fim do século VI o declínio da sociedade celebrada pela epopeia anuncia o nascimento da tragédia.

Orfeu e Dioniso foram introduzidos, tudo o leva a crer, quase simultâneamente. O Orfismo, miscelânea de tradições helénicas e estrangeiras, surgira com o culto frígio ou trácio de Dioniso, deus popular das estações e do vinho, como dos mistérios. Dioniso instigaria, à escala do estado social da Grécia de então, a uma nova interpretação da vida humana, considerada como uma luta do povo animado de aspirações ainda obscuras, mas que, todavia, inconsciente da sua força, já não encararia uma vitória sòmente possível depois da morte. O que permite explicar por que razão, desde esse momento, na praça pública e em redor do altar, o coro ditirâmbico, ao evocar os episódios do suplício do deus, de forma grave, violenta e terrível, desencadeará a frenética dança circular dos sátiros obscenos, lambuzados de vinho, coroados de ramagens e cingidos de peles de animais, numa evocação dos tempos primi-



Vista actual do Teatro de Epidauro, construído por Policleto, provàvelmente depois de 330 a. C.



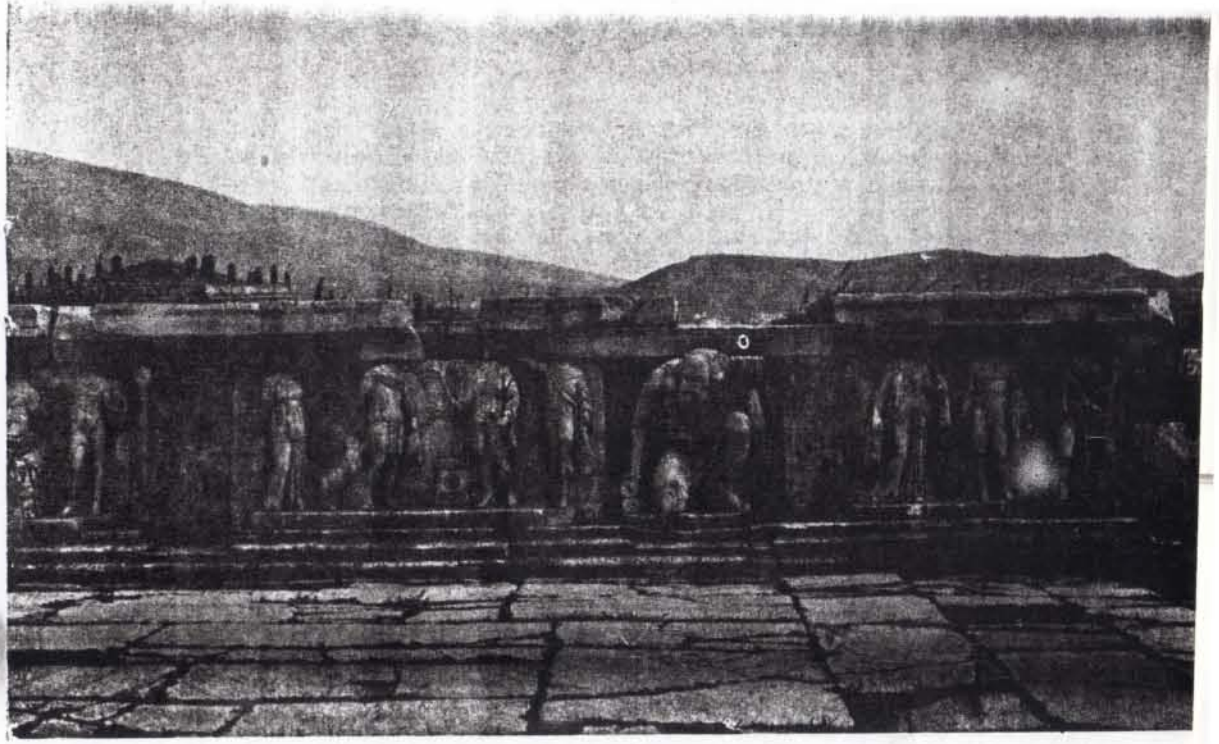
Planta do Teatro de Epidauro, segundo Dörpfeld-Reisch, mostrando o dispositivo do período clássico tivos. Enquanto com Orfeu a ronda original, assim se supõe, fora beber às fontes do misticismo e do simbolismo, com Dioniso, cujo culto permanece ìntimamente ligado à fecundidade do solo, a tragédia ainda embrionária assimilaria os antigos ritos agrários e os primeiros esboços cénicos que a prática do lirismo coral a partir de então faria nascer. Assim, os Corentinos, no seu movimento desenfreado ao ritmo dos guizos de bronze, dos crótalos, dos tamborins e dos címbalos, serão obrigados por vezes a tomar fôlego, o que levará à introdução, nesse momento, do solo de canto de um recitador interpretando um determinado episódio lendário, solo que a princípio será improvisado, mas que acabará por ganhar um desenvolvimento inesperado. O que caracteriza este ditirambo é o seu impetuoso movimento poético e a irregularidade da métrica e das estâncias.

As primeiras formas da tragédia parecem, pois, ter sido provocadas pela transformação progressiva do coro ditirâmbico em *coro trágico* (canto do bode: nos concursos um bode era atribuído como prémio). Doravante não haverá mais sacrifício agrário ou pastoral, uma vez que o deus que será representado como vítima existirá por si: o sacrifício surgirá apenas como uma comemoração do deus.

Entretanto, a afirmação segundo a qual os dramas satíricos, introduzidos em Atenas por Pratinas no último quartel do século VI, estariam na origem da tragédia é discutível. O nascimento da tragédia, como aliás, em parte, o desenvolvimento do teatro ao longo da história da Grécia, só pode ser estabelecido a partir de um número muito restrito de documentos. Restam-nos como apoio os textos que chegaram até nós, alguns factos históricos confirmados, o testemunho de escritores, como Aristóteles, Heródoto, Luciano, sujeito a apreciações críticas, e as hipóteses de alguns eruditos contemporâneos.

Segundo a tradição, atribui-se a TÉSPIS, que partiu de Icária em meados do século VI e chegou a Atenas com uma carroça transportando os seus acessórios (carroça que a maior parte das vezes lhe servia de palco), as primeiras formas reais de teatro. É que Téspis, que ràpidamente se tornava uma figura popular nas cidades onde se exibia, cedo alcançou em toda a Ática uma reputação tal que passou a ser obrigatória a sua participação no programa das festas do «Concurso de Tragédias» que as Grandes Dionísias haviam inaugurado, essas mesmas Grandes Dionísias (provàvelmente fundadas por um dos tiranos de Atenas, Pisístrato, morto por volta de 527 a. C.) que desempenharam um papel determinante no nascimento e no desenvolvimento da tragédia e da comédia gregas.

Téspis teria acrescentado ao coro, enriquecido com vários elementos, certas partes complementares, as quais, preenchendo os intervalos do canto, se distinguiam por uma forma rítmica diferente. Téspis teria assim substituído o improvisador, que até então se incumbira desse papel de forma necessàriamente um tanto arriscada, por um verdadeiro actor. Deste momento em diante os cantos a uma voz (monódias) passaram a chamar-se *episódios*, que vieram depois a constituir a parte essencial da tragédia. Atribui-se ainda a Téspis



Baixo-relevo da cena romana do Teatro de Dioniso, em Atenas, representando episódios da vida do deus

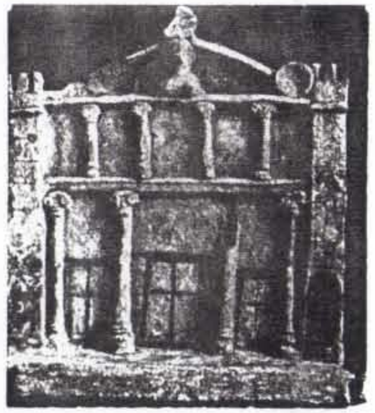
a substituição da máscara primitiva, em geral toscamente esculpida em madeira, por outra feita a partir de pedaços de tecido e estuque pintado, dando ainda às personagens representadas uma expressão nobre, eliminando o anterior aspecto monstruoso. Desta forma, uma tal tradução do rosto humano teria contribuído para a passagem do divino ao humano na tragédia.

Uma nova e sensível achega à coordenação cada vez mais estreita das partes do coro e dos episódios pode ser atribuída a FRÍNICO (fins do século VI, princípios do V), que permanece como o maior poeta dramático da geração que precede a de Ésquilo (primeiro prémio na Olimpíada de 512-509); só chegaram até nós alguns fragmentos das suas peças: *A Tomada de Mileto* (494) e *As Fenícias* (476).

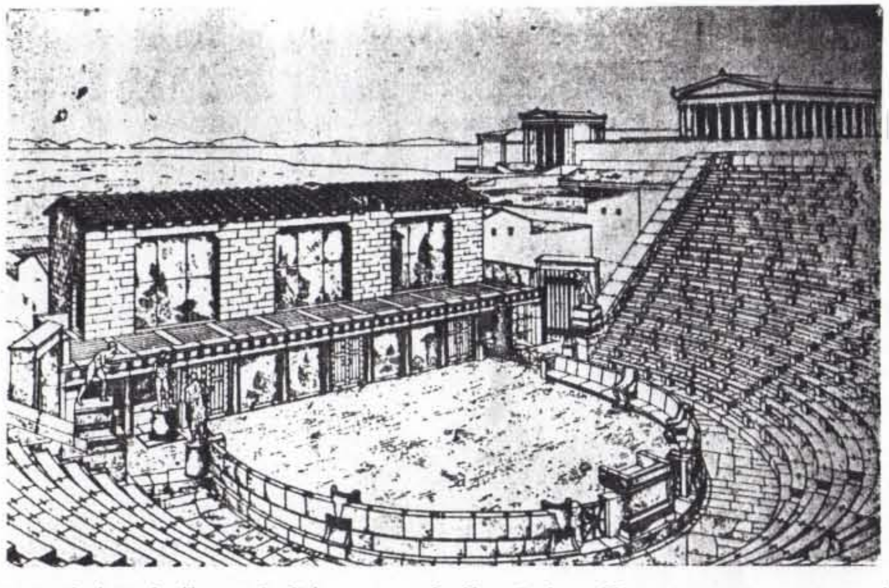
Frínico fixava antecipadamente as entradas e saídas do actor, que mudava de máscara e de indumentária para representar os vários papéis, diferenciando deste modo cada vez mais a tragédia da corística.

Paralelamente a estas formas populares e já então nacionais do teatro, as formas de um teatro privado continuarão a subsistir, nos banquetes e festas dos ricos e dos poderosos, que não deixarão de convidar mimos, bobos, poetas, dançarinos e músicos para os animar. É nestas manifestações teatrais que nascerão mais tarde as *odes*, denominadas *agonísticas* por celebrarem os feitos dos atletas, recitadas por actores profissionais. Estas formas de teatro aristocrático estendem-se ao teatro público graças à prosperidade material das cidades. A partir de então, os príncipes e os tiranos não terão o privilégio de serem os únicos a apreciar o ditirambo literário, deixando ao povo o gozo e a embriaguez do *Comos*, espécie de cortejo burlesco que ele realizava durante as festas em honra de Dioniso. O Comos (onde alguns viram a origem da palavra comédia) realizava-se, efectivamente, nas Dionísias da Primavera e nas de Inverno, chamadas «Leneias», e depois nas Grandes Dionísias nacionais (comemoradas todos os três anos em Atenas). Os géneros serviram, pois, para acentuar cada vez mais a diferenciação entre o cómico e o trágico. A tragédia levará a celebração dos funerais dos deuses ao auge da grandeza material e espiritual. Todos os cidadãos vão de futuro participar nas festas, ocupando a hierarquia do anfiteatro. Sob a República, uma certa igualdade de riquezas levantará obstáculos às iniciativas privadas, uma vez que, possíveis agora em número demasiado elevado, tomariam um carácter competitivo. Quase todas as cidades celebravam anualmente a morte de Adónis (*Adónias*). Em Naxos, o aniversário fúnebre de Ariana (*Ariádnias*) será também pretexto para uma comunhão geral. Nada pode resistir a esta corrente popular que dá a essas festas e cerimónias uma amplidão e uma ressonância tais que a partir de então nenhuma forma teatral pôde ser comparada à dos Gregos. E a este gosto popular que se deve o aperfeiçoamento da técnica de representação, a presença de intérpretes, o fingimento da dor e da resignação. Com ele nascia o *teatro* pròpriamente dito. E os tiranos, esforçando-se por conservar-lhe o carácter sagrado, iriam fazer dele um meio de governação, tal como Sólon em Atenas ou Licurgo em Esparta.

A religião e o patriotismo eram os garantes da força da nova comunidade social, devendo conservar nas festas e nos espectáculos a sua unidade e criar, através deles, novos meios de participação. A atmosfera de cerimónia teatral

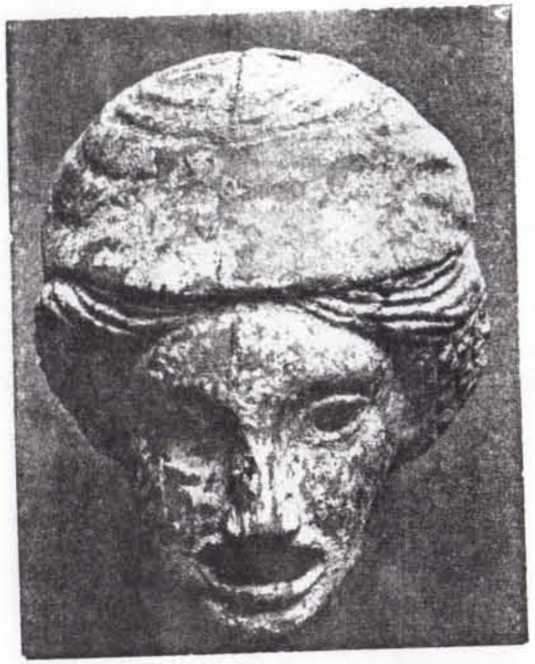


Baixo-relevo representando os dois andares duma cena, um dos mais antigos documentos que nos informam sobre esta parte do teatro. (Segunda metade do século IV.) Terracota de Santangelo. Nápoles, Museu Nacional

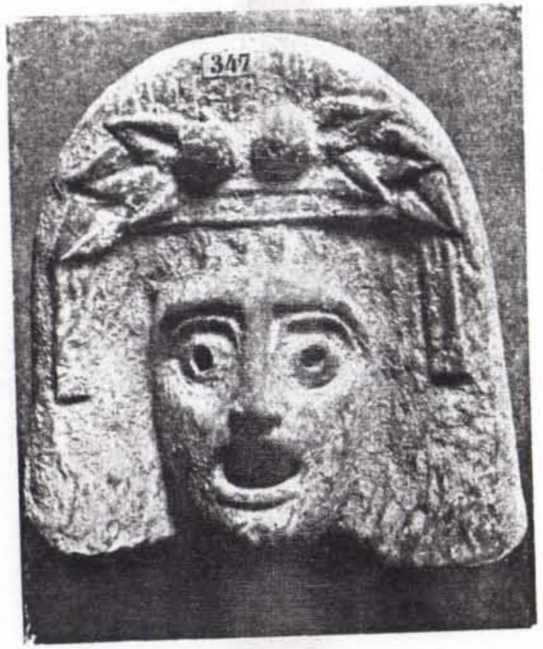


Reconstituição do Teatro de Priena, segundo Von Gerkan. Neste teatro, que pertence à época helenística (cerca de 300 a. C.), a orquestra conserva a sua posição central, mas formando apenas um semicírculo (a importância do coro era então restrita), limitado pelo *proskenion*, que serve de cena pròpriamente dita, por detrás do qual se ergue a *skene*. Esta reconstituição permite verificar uma evolução que anuncia já o teatro fechado dos Romanos

no século V é sobretudo feita de uma emoção quase sagrada que assegura um entusiasmo comum ao poeta e ao espectador. E é importante notar que foi a escravatura, ao consentir a divisão do trabalho entre a agricultura e as formas embrionárias da indústria, que tornou possível a extraordinária expansão da arte grega na sua totalidade. O que nos autoriza a dizer que só as condições sociais desse tempo permitiram à arte, e com ela a tragédia, alcançar a forma mais perfeita e mais elevada que alguma vez existiu; e que a tragédia de ESQUILO, de SÓFOCLES e de EURÍPIDES, realizando completamente essas formas, reflecte os êxitos do povo grego na sua luta contra os tiranos desde as leis de Sólon até ao triunfo da democracia ateniense. Um helenista contemporâneo não hesitou em afirmar que a nova visão do destino que a tragédia apresenta desde o seu aparecimento, de um destino que parece dominar a vida dos homens e que permanece uma espécie de «pólo desumano de conflito trágico», foi elaborada a partir de «elementos tirados das noções religiosas da camada mais oprimida do povo», pois foi o sofrimento, na realidade, que instigou o povo à sua luta mais penosa, no momento em que um novo sistema de troca, o dinheiro, então definitivamente imposto, provocava modificações



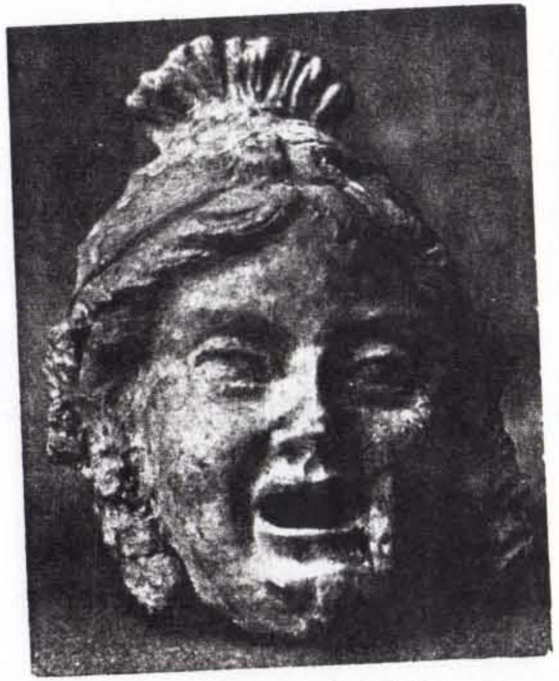
Máscara da nova comédia.
Terracota de Mirina. Paris, Louvre



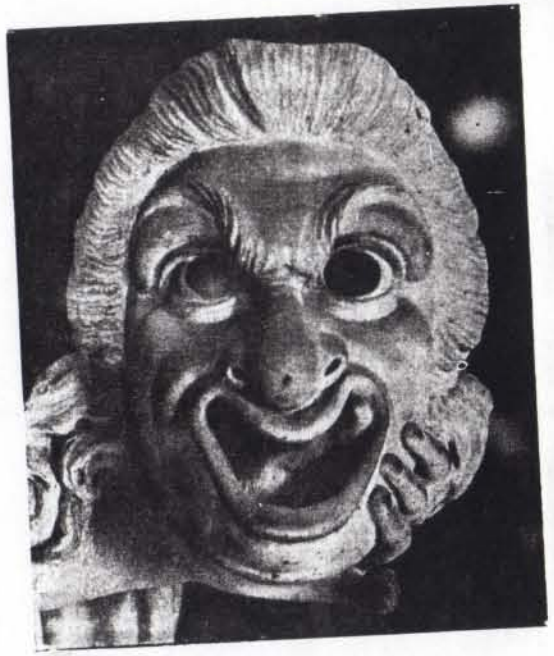
Máscara de heroína trágica.
Terracota de Mirina. Paris, Louvre

nas relações comerciais entre os homens — modificações que originavam contradições e conflitos que se reflectiram na tragédia, então nascente, precisamente pela visão do destino trágico (André Bonnard).

Como é que o antigo lugar reservado à dança onde evolucionava o coro no tempo do ditirambo popular se tornou *orquestra*, espaço de terra batida situado à frente da cena e limitado pela primeira fila de espectadores do hemi- ciclo? À falta de construções que o possam testemunhar, várias hipóteses foram encaradas. Alguns eruditos pretenderam que o teatro, inicialmente circular, se transformara em hemiciclo; outros, ao contrário, que a origem deve ser procurada nos vestígios da civilização minóica, que o teatro grego está directamente ligado a uma tradição milenária de forma quadrangular, baseando-se principalmente no exemplo da mais antiga arquitectura de teatro conhecida, a de Poliochini, na ilha de Lemnos, que remonta a cerca de três mil anos e tem uma forma comprida e rectangular. Deste modo, haveria uma certa continuidade arquitectural entre o teatro de Creta e o da Ática... Possìvelmente, o primeiro actor subiu a uma pedra ou a um estrado feito de meia dúzia de tábuas, tal como Téspis evolucionava sobre uma parte da sua carroça. O que sabemos é que a orquestra se manteve como domínio do coro, e que, atrás dela, os actores começavam a evolucionar sobre um



Máscara de cortesã
denominada «pequeno candeeiro»
por causa do penteado. Paris, Louvre



Máscara de escravo «Ceres»
(trata-se do escravo que conduz as intrigas
destinadas a facilitar os amores
do seu jovem amo). Paris, Louvre

estrado. Assim, de início, a cena *(skéne)* não passou de uma construção colocada por detrás do estrado de madeira e de pano onde os intérpretes se vestiam e se mascaravam antes de aparecer. Contra esta construção apoiou-se de princípio um cenário rudimentar. Finalmente, o estrado, tornando-se *proskénion*, constituirá a área de representação para os actores, continuando a orquestra reservada ao coro.

O hemiciclo *(théatron)* de Atenas acolhia cerca de catorze mil espectadores; era provàvelmente reconstituído todas as Primaveras, com a ajuda de andaimes provisórios, no recinto sagrado de Dioniso Eleutério, depois de ter estado instalado durante algum tempo na praça do antigo mercado. Nenhuma dessas construções sobreviveu. Sòmente no século IV, no reinado de Licurgo (cerca de 330 a. C.), foi construído um teatro permanente, com cena, e, mais tarde ainda, durante os séculos III e II, em plena época da decadência, é que foram construídos proscénios de pedra. Ésquilo, Sófocles e Aristófanes viram as suas obras representadas no teatro de madeira de Dioniso, constituindo a orquestra o único elemento permanente do teatro.

A cortina, ou pano de boca, parece ter sido desconhecida dos Gregos. A orquestra e o proscénio formavam os *únicos* planos de representação.

O cenário, a princípio pintado na parede da cena, desenvolver-se-ia com Sófocles, que introduziu, segundo se crê, os «châssis» encostados à parede do fundo e os prismas de madeira *(periactos)*, colocados em cada uma das extremidades da cena, em cujas três faces estavam pintados os diferentes elementos do cenário, o que permitia uma espécie de *mutação à vista*. O cenário da tragédia representava essencialmente a fachada de um palácio, o da comédia uma praça defronte de uma casa e o do drama satírico a beira-mar ou um bosque. Conhecem-se dois nomes de técnicos de cenários do final do século V: Apolodoro de Atenas e Clístenes de Erétria. Existiam então alçapões para as aparições, uma espécie de guindastes para as personagens voadoras, plataformas rolantes, uma maquinaria primitiva, enfim, que permitia a introdução na cena de uma magia simples de cores e de linhas.

O acesso à orquestra era feito por duas entradas laterais *(parodoi)*. A construção chamada de cena, marginal à orquestra, e diante da qual se dispunha o proscénio, tinha trinta a quarenta metros de comprimento por quatro a sete de largura. Era constituída por um rés-do-chão e, pelo menos, por um andar suportado inicialmente por pilares e depois por colunas. Só no século IV é que a cena será a maior parte das vezes flanqueada por dois corpos quase quadrados *(paraskénia)*, cuja finalidade é duvidosa e que na época helenista pràticamente desapareceu.

O proscénio, cujas dimensões médias oscilam entre dois metros e meio e quatro de largura e vão de dois metros a três e meio de fundo, sendo o mais célebre de todos o do teatro de Dioniso, aumentou à medida que o coro foi perdendo importância para receber os músicos e os dançarinos, que, em vez de permanecerem na orquestra, vieram juntar-se aos actores. Por outro lado, a decadência do coro explica a possibilidade de, no século IV, dar maior altura à cena em relação à orquestra.

Na orquestra, o flautista precedia as entradas e saídas do coro e tocava sentado sobre o altar do deus ou na beira do estrado.

Quanto às evoluções do coro e à encenação pròpriamente dita, não chegou até nós qualquer documento elucidativo. Mas há fortes razões para pensar que a técnica da representação se conservou sempre bastante simples, o que não excluía a riqueza da expressão, mas impunha um carácter perfeitamente reflectido e definido, próprio para atingir, por processos plásticos, ópticos e acústicos adequados, a sensibilidade e o espírito de um auditório onde estavam representadas todas as categorias sociais e que exigia uma espécie de harmonia perfeita entre a poesia e a vida.

Por isso o actor deve *declamar* os trímetros jâmbicos comuns à tragédia e à comédia, *cantar* os versos de várias medidas ao som da flauta e *dizer* certas partes do texto afinando a voz pelo tom e pelo ritmo do acompanhamento musical. O actor impõe-se ao público por uma atitude hierática, por uma plástica apropriada, erguido sobre os seus altos coturnos de várias solas, que lhe dão uma estatura anormal, e envergando um fato pomposo, concebido especialmente para o teatro: mangas amplas, túnica longa, colorida e bordada, de cintura subida para engrandecer a figura, sobressaindo no conjunto as cores açafrão, ocre, púrpura e branca. O actor traz ainda uma máscara de

testa aumentada algumas vezes com peruca e barba. Esta máscara, originalmente, não apresentava qualquer deformação essencial da silhueta humana na tragédia, nem no drama satírico da dos reis, princesas ou divindades; apenas as máscaras cómicas eram caricaturais. Sòmente na época da decadência é que os escultores exageraram os traços dos heróis com o intuito de os tornar mais expressivos. Foi assim que a boca, por exemplo, se tornou cada vez mais escancarada.

A música e a dança reuniram-se à interpretação vocal. Aristóteles afirma que, para os solos instrumentais ou para o acompanhamento dos textos cantados, o público preferia geralmente a flauta à cítara. Quanto aos cantos em conjunto eram sempre executados em uníssono e em dissonância de uma oitava, pois os Gregos ignoravam a arte de formar e de encadear os acordes a que hoje se chama a harmonia. A dança expressiva e imitativa, bastas vezes muito próxima da pantomima, compreendia um grande número de formas convencionais, adaptando a cada género a índole original de uma dança nobre e grave *(emmeleia)* ou movimentada e entusiasta (o hiporquema). O *cordax*, dança frenética, sensual e muitas vezes obscena, na qual cedo foi introduzida a acrobacia, só era executada na comédia. Quanto ao *sikinnis*, foi sempre a dança reservada para o drama satírico, com os seus saltos, as suas cambalhotas, a sua exuberância orgíaca.

No que respeita à própria estrutura da tragédia, Aristóteles afirma que, primitivamente, o seu desenvolvimento continha três peripécias dramáticas, o que explicaria a origem da *trilogia*, desde muito cedo imposta aos concorrentes. Foi o facto de os poetas terem trazido para o teatro as lendas relacionadas com deuses e heróis estranhos ao culto de Dioniso e excluído o sátiro (o que provocou um grande descontentamento no povo, tão preso à tradição), que levou em seguida à imposição aos participantes nos concursos da realização de um drama satírico, além da trilogia, género vulgarizado particularmente desde 515 por Pratinas de Flionte, donde o termo *tetralogia*.

Inicialmente, esta tetralogia impunha um tema coerente, mas depressa o tema se tornou independente a partir do momento em que o poeta se achou excessivamente limitado por essa imposição. E, por volta de meados do século IV, a ordem do espectáculo apresentava-se como se segue: drama satírico, retirado de uma tragédia antiga, tragédias novas, enquanto no século V só se produziam peças inéditas (que se representavam uma única vez), tais como, por exemplo, a *Edipodeia* de Ésquilo (em 467), que se apresentava com a seguinte ordem: *Laios*, *Édipo*, *Os Sete contra Tebas* e *A Esfinge*.

Desde então, a tragédia era composta por partes dialogadas e partes líricas: as partes dialogadas eram em número de três — prólogo, episódio e êxodo; as partes líricas em número de duas — um primeiro trecho de conjunto do coro *(párodo)* e um trecho executado pelo coro entre dois episódios *(stasima)*. A maior parte das vezes, esses cantos conservam a forma antiestrófica (cada estrofe era seguida da sua antístrofe).

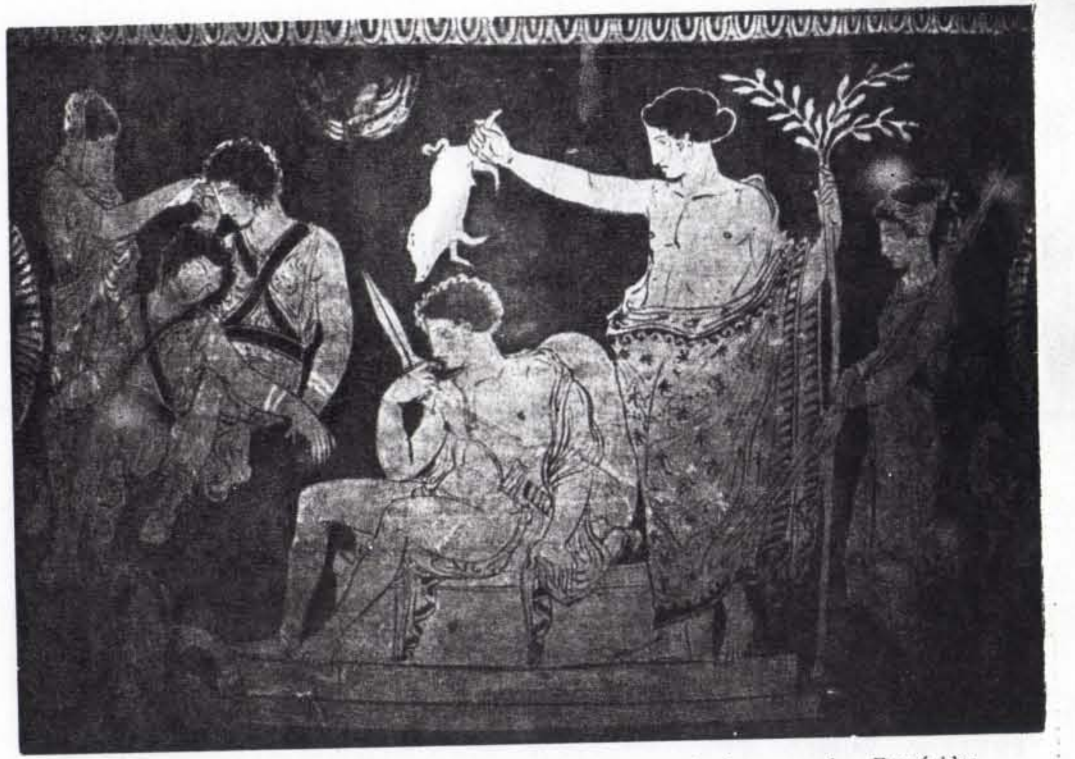
Naturalmente, as partes dialogadas não podem ser, pela sua desigualdade, comparadas às cenas e aos actos das nossas tragédias clássicas, mas, na estrutura geral da tragédia, encontram-se fàcilmente na forma de cinco actos, onde se introduzem variantes com solos, duos alternados, trenos, péans e hiporquemas e danças. Se Ésquilo ignorou estas variantes, Sófocles já as usou nas últimas obras e Eurípides empregou-as constantemente.

A tragédia da época mais remota, quase completamente coral, não apresenta uma intriga complicada, sendo o desenrolar da acção bastante simples. Mas Ésquilo, ao introduzir um segundo actor, criou o autêntico diálogo dramático; e Sófocles, elevando esse número para três, suscitou, em 444, a criação de um concurso de trágicos independente do dos poetas. No entanto, esse número de três actores nunca foi ultrapassado, já que o emprego da máscara permitia a interpretação de número mais elevado de personagens. Esta dependência técnica da representação era imperativa para o actor: a adaptação do diálogo, as entradas e saídas das personagens tinham de submeter-se a ela, de contrário a peça seria irrepresentável. Sòmente em algumas das comédias de Aristófanes encontraremos cenas com quatro personagens.

As representações realizavam-se por ocasião dos concursos instituídos, para a tragédia, cerca de 534, e, para a comédia, sòmente por volta de 486, no decorrer dos últimos três dias das festas (seis ao todo). Nesta época, o ditirambo tinha-se já transformado numa espécie de drama lírico, pois o predomínio da música sobre a poesia não deixara de se acentuar. A procissão inaugural das Grandes Dionísias, diante da estátua do deus, solenemente levada para a orquestra, garantia a sobrevivência do Comos popular, que se conservava ainda bastante viva. E foi certamente por imitação destas Dionísias nacionais que os Leneus, que ignoravam inicialmente os concursos ditirâmbicos, introduziram no programa das suas festas locais um duplo concurso de tragédia e comédia. No respeitante às Dionísias campestres, sobrevivência das antigas celebrações na província, só por volta do século V é que as representações dramáticas foram por sua vez acolhidas, mas sem concursos, sem ineditismos, tratando-se tão-sòmente de reposições. Contudo, foi criada no Pireu uma peça inédita, a qual, graças à sua importância, mereceu um subsídio estadual.

O povo, na sua totalidade, julga os poetas e impõe o seu julgamento. Ele está presente em todas essas jornadas solenes que são o seu orgulho e a sua conquista. Por isso, o povo de Atenas chegou a «sancionar por lei que fosse destinado ao teatro o dinheiro destinado à conservação da frota»... Os concursos dramáticos das Grandes Dionísias, transformados em verdadeira instituição do Estado dirigida pelos arcontes, davam aos cidadãos a possibilidade de afirmar a ordem material e espiritual da cidade ou de manifestar livremente a sua opinião (chegando por vezes a interromper até a representação). Tanto aos homens livres como aos escravos, as Grandes Dionísias impunham a sua grandeza religiosa e social. Essas festas eram um dos processos mais eficazes de reanimar a coragem, de exaltar os instintos e os sentimentos na embriaguez sagrada de Dioniso e na beleza da tragédia. A magia dos ritos era assim substituída pela magia da arte do teatro. Os conflitos do homem e dos deuses, do indivíduo e do Estado repercutiam-se em cada um e na cidade inteira.

A *coregia* exigia dos cidadãos mais ricos o encargo de prover às despesas



Numa cratera da Itália Meridional está representada a primeira cena das *Euménides*, de Ésquilo. Trata-se da purificação de Orestes. A sombra de Clitemnestra desperta dois euménides adormecidos. Sobre o altar de Apolo, Orestes é purificado pelo sacrifício de um leitão. Paris, Louvre

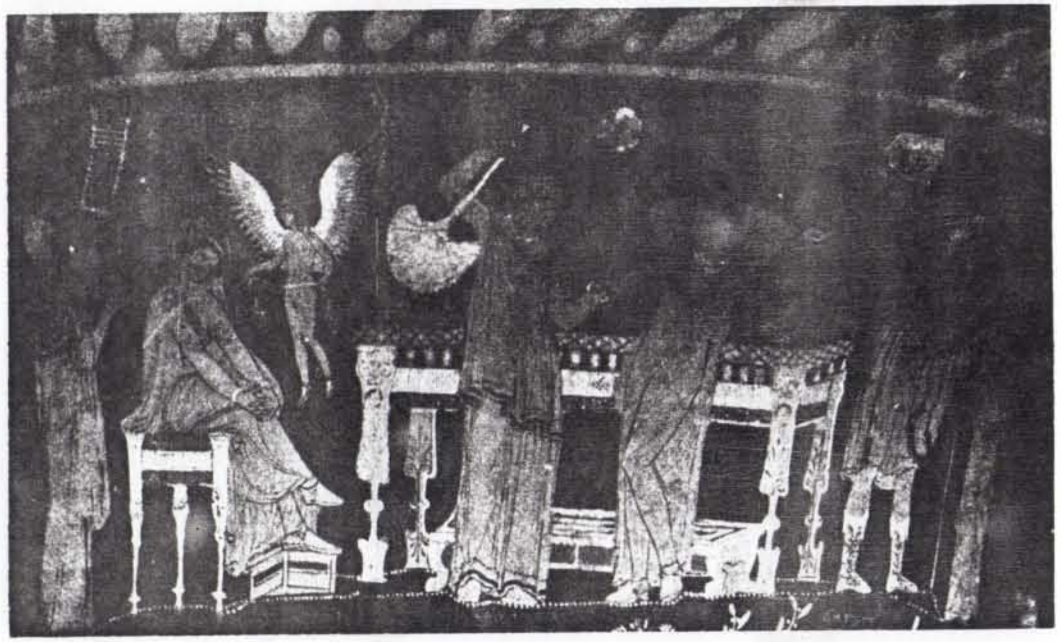
das representações (no século IV o número dos cidadãos adstritos à coregia elevou-se a 1200).

O *corego* designado responsabilizava-se pela formação do coro, que se compunha de doze a quinze coreutas para a tragédia e de vinte e quatro para a comédia; devia ceder um local para os ensaios, adquirir o equipamento necessário à representação (adereços, máscaras, fatos, etc.), garantir a cada executante (actores, músicos, dançarinos, figurantes, funcionários) um salário diário, bem como o pagamento de bebidas... Os coreutas parece terem beneficiado, além disso, de alguns privilégios, tais como a inviolabilidade da sua pessoa durante a duração da sua tarefa e a isenção do serviço militar. Quando os poetas renunciaram (no princípio do século IV) a interpretar e a dirigir as suas próprias peças, o corego foi obrigado a pagar a um *corodidascalo* (director dos coros e muitas vezes da música e da dança) e a um protagonista.

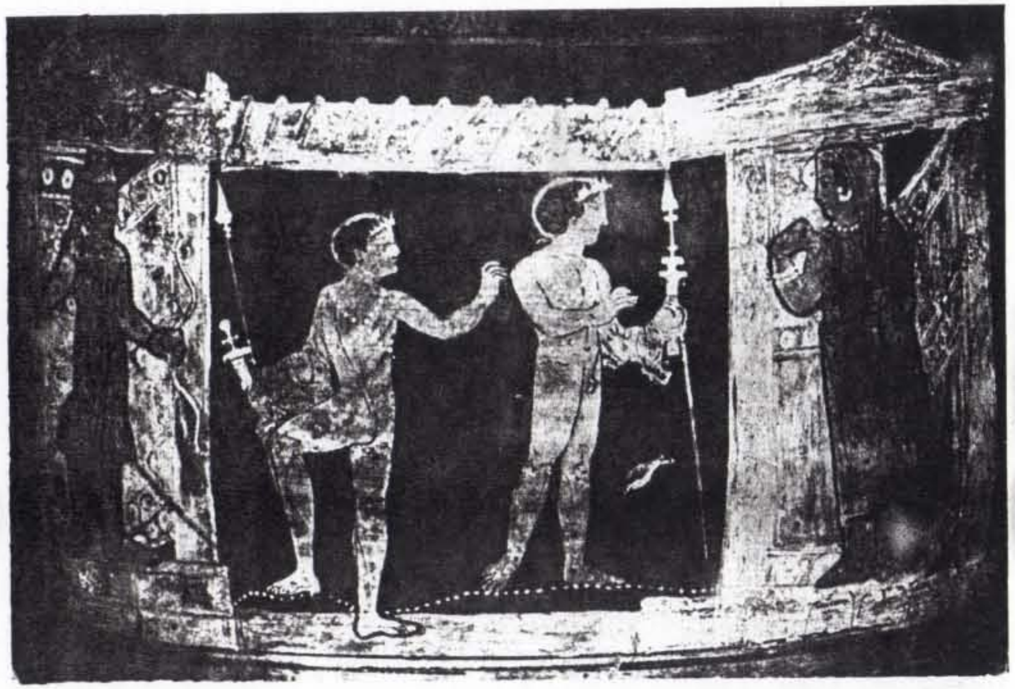
Não obstante a liberdade deixada ao público, o concurso conservou sempre um carácter solene, devido à apresentação inaugural, à presença das altas individualidades da cidade, dos sacerdotes e das sacerdotisas, e, sobretudo, do sacerdote de Dioniso Eleutério, sentado no seu trono de mármore pentélico magnificamente esculpido.

A célebre *Poética* de Aristóteles, que à «teoria da tragédia» consagra um capítulo inteiro, nasceu da observação destes espectáculos. As regras por ele fixadas, e às quais tantos se referiram para construir toda a espécie de sistemas, foram muitas vezes deformadas pelos teóricos (principalmente pelos franceses dos séculos XVI e XVII, a fim de enaltecerem as «três unidades»). Aristóteles considera a tragédia como o género mais elevado, admitindo que o seu principal elemento é a acção purificadora das paixões (teoria da catarse), graças aos sentimentos de piedade e de terror que a determinam. Mas ele não exige unidade senão nesta acção, observando a unidade de tempo como um facto e não tomando nunca em consideração a unidade de lugar.

É essencialmente através das obras representadas que devemos medir a surpreendente grandeza do génio grego e, em primeiro lugar, o daquele que foi, talvez, o mais genial dos autores dramáticos: ÉSQUILO (525-456). Este combatente de Maratona e de Salamina, que aos 26 anos concorria contra



Parte duma cratera onde está representada uma série de personagens inspiradas pelo *Hipólito*, de Eurípides. À esquerda, sentada, Fedra, a quem Eros acaba de tirar a fita dos cabelos. As outras personagens são difíceis de identificar. Londres, Museu Britânico



Representação duma cena tirada de *Ifigénia em Táurida*, de Eurípides. Orestes e Pílades, que figuram ao nível da orquestra (indicada pelos pontos brancos), estão voltados para Ifigénia, vestida com uma túnica bordada. À esquerda, o *paraskenion*, ricamente decorado, representa um templo e, à direita, uma casa. Paris, Louvre

Pratinas, só conseguiria alcançar a sua primeira vitória aos 40 anos (484). Batido em seguida por Sófocles, obteria depois treze vezes a coroa em 458 com a *Oréstia*, dois anos antes de morrer na Sicília, para onde fora obrigado a fugir, pois, segundo se afirma, pressentira a vitória do Partido Democrático, que, volvido pouco tempo, guindou Péricles ao poder. Ésquilo tem a sua lenda, mas a sua obra mais conhecida, sete tragédias (num total de sessenta que terá escrito), justificam o seu monumento. Este poeta visionário alcançou grandeza fora de contestação; a majestade e o patético do seu estilo não foram nunca ultrapassados. Ele deu ao drama teatral as suas leis rigorosas, colocando acima de tudo a palavra, mas deixando aos outros elementos do espectáculo igualmente a sua parte. A tetralogia ligada parece ter-lhe sido peculiar: com efeito, teria escrito cinco dramas satíricos. Foi ainda o primeiro a desenhar as máscaras, fazendo-as exprimir a tragédia nobre das paixões humanas; ele mesmo interpretou as suas principais personagens, introduziu os fatos flutuantes, compôs o guarda-roupa e regularizou o espectáculo, isto é, fixou a encenação e a direcção. Não parece que tenha encontrado junto dos seus contemporâneos um êxito comparável com o que a sua obra adquiriu posteriormente.

A *Oréstia* é, com certeza, com a *Ilíada* e a *Odisseia*, a obra poética mais segura e mais elevada que a antiguidade grega nos transmitiu. Ela constitui uma trilogia completa com a sua exposição, o seu desenvolvimento e o seu desenlace: *Agamémnon, Coéforas, Euménides*. Com *Proteu*, drama satírico, ela representa a tetralogia-tipo de tema único.

Na obra de Ésquilo não faltam as alusões políticas: nas *Suplicantes*, fábula simples onde os sucessivos episódios expõem o destino das Danaides, em que os heróis conservam as suas proporções humanas, o poeta não hesita em mostrar o rei indeciso apelando para o povo a fim de decidir da guerra ou da paz; em *As Euménides*, pelo contrário, tendo sido o areópago de Atenas tomado pelo arbítrio dos poderes sobrenaturais das Fúrias e de Apolo, ele presta homenagem ao poder aristocrático, vencedor das guerras médicas. Por outro lado, a «moral» que se pode tirar de *Prometeu* ou de *Sete contra Tebas*, o pensamento religioso e filosófico de Ésquilo, que, apesar do triunfo final de Zeus, fere de morte os deuses ao fazer de *Prometeu* revoltado o inventor do fogo e o portador do progresso, opõem por fim a lei à justiça, a força ao espírito, depois de ter representado todas as forças do ódio, de tal forma que Aristóteles dirá que «nenhum espectador saía do espectáculo sem ter o furor da guerra entranhado no seio».

Com *Os Persas*, é o triunfo e a glória de Atenas, compassiva para com os vencidos. Nela, Ésquilo logra, pela primeira vez, transformar o *silêncio* em efeito dramático (com a personagem de Atossa), o que, depois, seria usado por todos os autores de teatro. O seu génio lírico, pela sua força e graciosidade, pela pureza e grandiloquência de um estilo rico de imagens e pensamentos, está à altura do génio de todo um povo num século que foi de certo modo um primeiro século de oiro.

SÓFOCLES (496-405) foi, por sua vez, um autor feliz e cumulado de honrarias até à sua morte. Por volta de 469 foi-lhe dado um coro. Teve por rival Ésquilo, contra quem alcançou o prémio. Vinte vezes vencedor, o êxito de *Antígona* valeu-lhe a insigne honra de ser nomeado estratega, com Péricles, para conduzir a expedição de Samos. Permanentemente adulado, beneficiou da amizade de Fídias e de Heródoto.

As suas tragédias, em número de cem, supõe-se, foram consideradas obras-primas pelos seus contemporâneos. Apenas sete delas chegaram até nós: *Antígona, Electra, As Traquínias, Rei Édipo, Ájax, Filoctetes, Édipo em Colono.*

Três destas peças têm como assunto a lenda de Édipo. A essência da tragédia exprime-se aqui sob certas formas do estoicismo. Por outro lado, reencontramos as mesmas fontes épicas lendárias: a guerra de Tróia, os Argonautas, os Labdácidas em Tebas e os Átridas em Argos, as provações de Prometeu e de Héracles.

Parece que o *Rei Édipo*, cujo melodrama admiràvelmente ajustado constitui ainda hoje um sucesso, foi das suas peças a que os Gregos menos apreciaram. Esta obra-prima da mecânica teatral, resolvida como um problema e que apresenta essencialmente o homem, apesar da sua vontade e da sua revolta, vencido pela fatalidade, oferece todavia o exemplo de um esquema dramático padrão, conduzindo e distribuindo gradualmente o interesse cénico até ao horror trágico final. Por isso, alguns viram no Sófocles do *Rei Édipo* um iniciador da dramaturgia moderna.

Sófocles tinha noventa anos quando escreveu *Édipo em Colono*. Foi para ele uma espécie de apoteose. Há muito que ele tinha consciência do seu génio e há muito também que era considerado um mestre na ordenação das acções humanas e na arte de lhes dar um reflexo de verdade e de razão. Podia permitir-se jogar livremente com as paixões em composições onde o inverosímil não podia deixar de ser aceite. Sófocles aproximou-se aqui do primitivo canto lírico e, com toda a sua experiência, com toda a inspiração do seu espírito, reanimou para sempre a lenda e celebrou em inúmeros acordes a glória dos deuses (já então mais temidos que amados) e sobretudo a glória de Atenas e a paz reencontrada.

A obra de EURÍPIDES (480-406) deveria contar umas noventa peças. Apenas nos restam dezoito tragédias e um drama satírico, o único da antiguidade que nos chegou intacto: *O Ciclope*. Nascido em Salamina, iniciou-se com *Résus*, e não obteve a primeira recompensa senão em 442, tendo vencido por cinco vezes, muitas delas discutìvelmente.

Amigo de Sófocles, os seus contemporâneos censuram-lhe o cepticismo, a falta de respeito para com os deuses, nos quais, talvez inconscientemente, o *Prometeu* de Ésquilo tinha já desferido golpes mortais e que pouco depois o povo acabaria por deixar de respeitar. Abusou da filosofia e da eloquência, que irão, como já foi assinalado, permitir a passagem do antropomorfismo de Homero à espiritualidade de Platão. Os sentimentos e as ideias, mais ainda que os actos, conservam todo o patético dos seus processos, o que possìvelmente o tornou o autor preferido de Racine. Aristófanes, precisamente, censurou-o por ter desprezado os exemplos heróicos em favor das paixões humanas. Eurípides, céptico, inquieto, não parece ter tido fé na cidade, esta fé que também se começava a desvanecer no povo, cada vez mais consciente do estado de miséria para que era arrastado pelos interesses dos seus chefes e pelas guerras que estes empreendiam — e que eles perdiam. A dialéctica desagregava-se e a obra reflecte bem a sua época. Podemos medir a evolução da tragédia, dos *Persas* de Ésquilo às *Bacantes*, em que Eurípides retoma o tema de Dioniso para exaltar «a fé do povo miúdo». Eurípides é tìpicamente a testemunha de uma época em que a sociedade em plena transição arrasta os intelectuais e o povo para o caminho da vitória de uma moral e de uma filosofia novas, destruidoras das antigas crenças.

Todas as opiniões aceites eram postas em causa. Por isso a influência de Eurípides foi considerável, sobretudo no que respeita à evolução da comédia grega, influência que se manteve ainda durante a comédia e a tragédia romanas. O teatro francês do século XVI, especialmente, deve-lhe muito. Já Luciano, como Aristófanes, zombava da «euripidomania». Sem dúvida que o seu génio é tão autêntico como o de Ésquilo ou de Sófocles, mas é um génio que anuncia a decadência. Com efeito, a tragédia não sobreviveria à independência de Atenas. O momento em que os Espartanos saem vencedores coincide com a morte de Eurípides, em 406.

As mais célebres das dezoito tragédias que nos restam são *Alceste* (438), onde podemos encontrar formas intermédias da comédia moderna, particularmente da comédia sentimental, *Medeia* (431), *Hécuba* (424), *Andrómaca* (420), *As Suplicantes* (418), *As Troianas* (415), *Electra* (412), *Ifigénia em Táurida* (410), *Orestes*, *As Fenícias* (408).

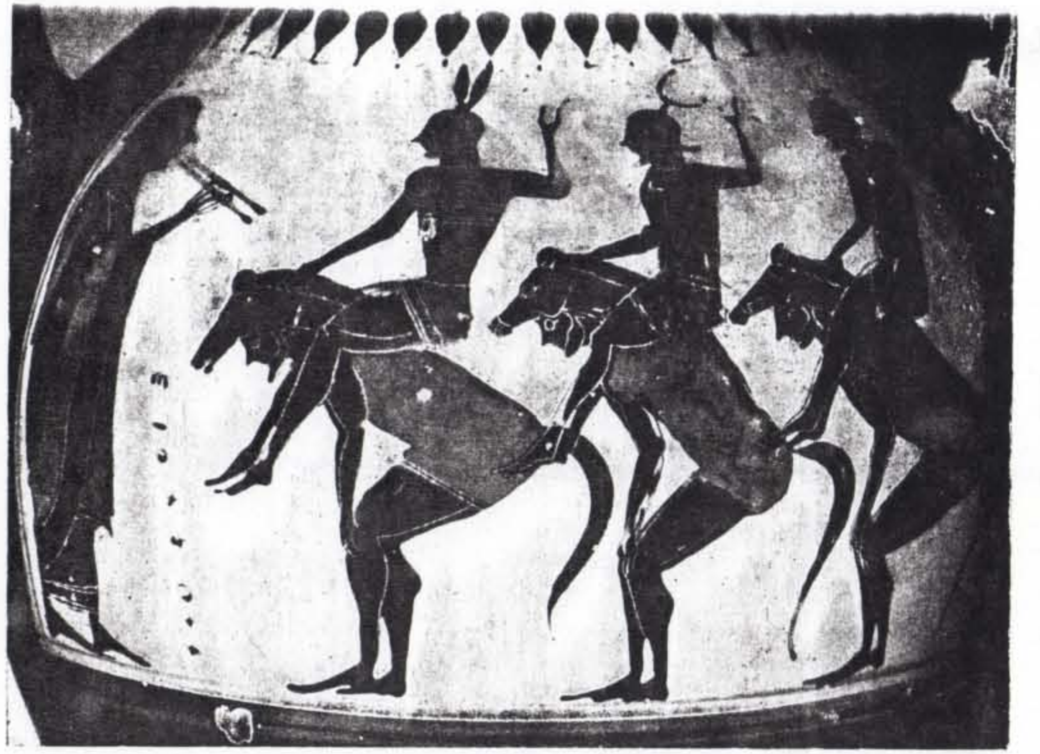
Podemos dizer que Esquilo, Sófocles e Eurípides foram homens de teatro em toda a acepção do termo, e não apenas autores dramáticos, porque nunca dissociaram o texto escrito da sua representação cénica. E convém ainda insistir neste facto essencial de que sempre encararam o teatro sob o ângulo das necessidades da cidade. Com efeito, submetiam-se integralmente ao juízo do povo, agindo deste modo eficazmente a reciprocidade das influências. Por isso as suas obras reflectem com tanta grandiosidade um dos mais altos momentos da civilização humana, caracterizado pelas manifestações de génio no plano filosófico e artístico, poético e científico.

No que se refere ao drama satírico não nos podemos referir senão ao *Ciclope* de Eurípides. É uma espécie de prólogo, de tragédia alegre se assim se pode dizer. Pausânias afirma que Ésquilo era tão grande neste género quanto no da tragédia. Sófocles, que escreveu doze dramas satíricos, teria feito certas inovações substituindo os sátiros por personagens grotescas originais, mas que, tal como os sátiros, se entregariam a acções sensuais e impudicas, insolentes e exuberantes. Os seus gritos, os seus cantos, as suas cambalhotas traduzem tão-sòmente o seu amor pela vida. As outras personagens que intervêm no drama satírico são o Sileno, que muitas vezes é o chefe do coro, Proteu, a Esfinge, o Ciclope, Glauco... Sabe-se que os reis, princesas, divindades, apareciam, aqui, em tudo semelhantes aos reis, princesas e divindades da tragédia, sem que os atingisse o grotesco. As suas máscaras e os seus fatos eram precisamente os mesmos que os da tragédia. Apenas os sátiros se entregavam às suas fantasias sob uma máscara de traços humanos deformados, vestidos com umas ceroulas de pêlo de cabra, ornamentados com uma cauda de cavalo e um falo de couro.

No século IV, o drama satírico, tendo perdido o favor do público, não passava de uma sobrevivência tradicional; reencontramo-lo, entretanto, em Roma, depois nos mistérios da Idade Média (com os diabos) e, finalmente, ao longo da comédia italiana.

A comédia grega apresenta formas complexas e bastante diferentes da tragédia, explicáveis pelas origens simultâneamente religiosas e pagãs, bem como pelas várias influências sofridas. Por isso a sua importância foi enorme não apenas na Grécia, mas também nos países da bacia mediterrânea que sofreram a sua influência.

O Comos das festas rurais, tão populares, com o seu cortejo de personagens seminuas e meio embriagadas, monstruosamente mascaradas, de gestos lúbricos, urrando canções obscenas, rivalizando em injúrias e suscitando desde o século VI em Egina, segundo Heródoto, concursos de injúrias entre

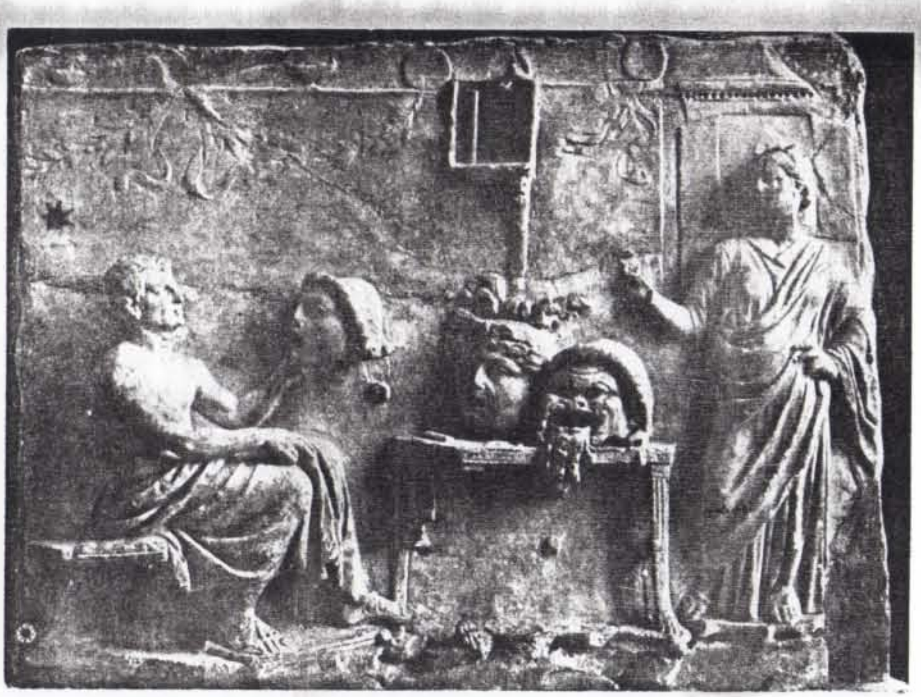


Coro cómico dos *Cavaleiros*, de Aristófanes, com actores figurando cavalos e usando máscara e cauda. Museu de Berlim

os coros e as mulheres, interrompeu um dia o seu ímpeto na praça de dança onde se executava o ditirambo. Podemos imaginar o chefe de grupo saltando sobre um estrado, retirar a sua máscara, improvisar diante da multidão e aproveitar por vezes a ocasião para manifestar a sua opinião sobre a política. Deste modo, a comédia aristofélica revela-nos a utilização dos quatro principais elementos do Comos: a entrada do cortejo dionisíaco *(párodo)*, a sequência de peripécias da «luta de palavrões» primitiva *(agon)*, a parte em que o coro, após ter retirado o seu fato de cena, interpela ou repreende o público em nome do autor ou em seu próprio nome *(parábase)* e, finalmente, a saída geral, barulhenta e excitada *(êxodo)*.

A ficção dramática deste género veio sem dúvida da farsa dórica *(mimodia)*, que utilizava sob todos os seus aspectos as invenções dos mimos particulares (artesãos dionisíacos) baseados na fantasia individual e na improvisação, inicialmente como chamariz do público e mais tarde como autêntica paródia. Entre os principais tipos de mimos distinguiam-se: etólogos (caricaturando os costumes mais baixos), biólogos (pintores da vida) e os flíacos (trocistas e obscenos). É nos flíacos tarentinos que mais tarde se inspirará o teatro de Plauto. A comédia megária (século VI), sem dúvida «improvisada» e célebre pela sua grosseria, será a mais antiga forma válida de comédia? Segundo Aristóteles, os sicilianos Formis e Epicarmo teriam sido os primeiros a apresentar uma *fábula* por volta de 486... O *prólogo*, tomado da tragédia, apenas será mais estudado pela necessidade de facilitar a compreensão de uma intriga deliberadamente complicada. Aristófanes desenvolverá o seu prólogo em duas partes importantes, que correspondem aos dois primeiros actos da tragédia. Aliás, a influência dos poetas trágicos revela-se ainda no emprego dos trímetros jâmbicos, no papel que desempenham os cantos corais em substituição dos *stasimas* dramáticos. Os ritmos são apenas mais variados. Esta estrutura da comédia era rigorosa e podemos observar a sua aplicação nas comédias de Aristófanes que chegaram até nós: as poucas variantes que apresentam *Os Cavaleiros*, *As Rãs* e *As Nuvens* são de menor importância.

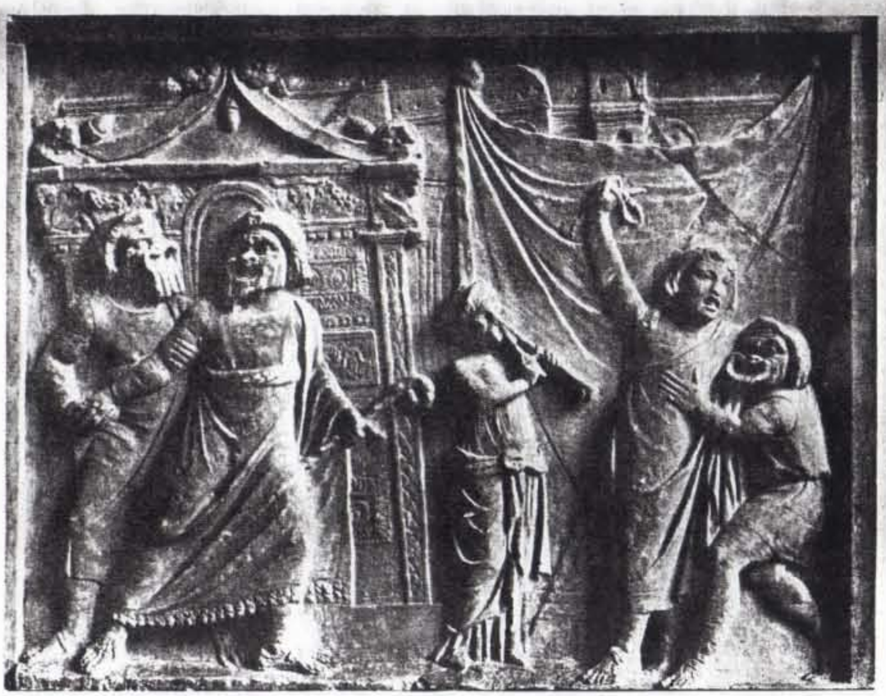
Só mais tarde, com a comédia nova, é que desaparecerão o párodo, o agon e a parábase, os cantos do coro serão substituídos pelos intermédios e o prólogo intervirá, muitas vezes sob a forma de monólogo, aliás imitado do teatro de Eurípides, e, finalmente, se definirá a divisão em cinco actos, com a obra de Menandro e dos seus contemporâneos.



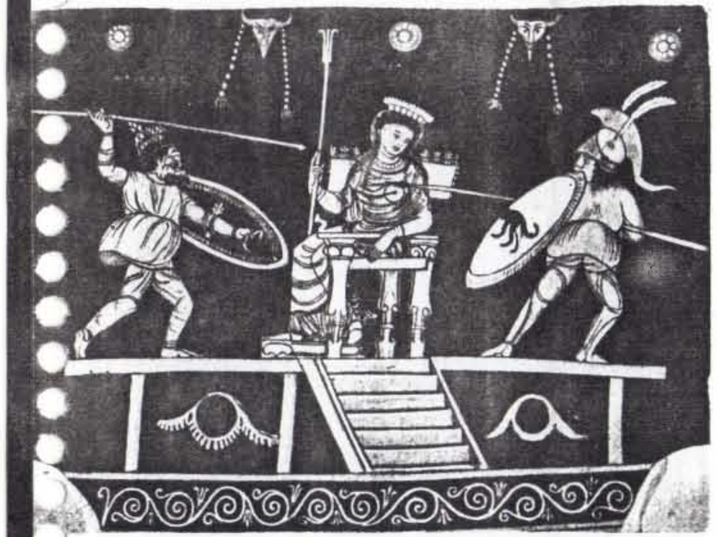
Baixo-relevo em que se vê, à esquerda, Menandro segurando a máscara da Juventude; a mulher representada à direita simboliza a *skene*. Sobre a mesa, duas máscaras da nova comédia, a cortesã e o velho. Época helenística. Roma, Museu de Latrão

É bem certo que a última fase de uma forma histórica é a sua comédia. A derrota ateniense na guerra do Peloponeso havia agravado a inquietação geral, o cepticismo tinha desenvolvido as contradições sociais, provocando a lassidão da luta, atingindo gravemente o sentimento de liberdade nacional e de prosperidade cívica. O Estado decompunha-se. Tudo estava novamente posto em questão. A tirania (dos Trinta) apenas impusera uma ordem aparente. Ninguém ousa empreender ou agir com perspectiva. A superstição tomava a pouco e pouco o lugar da religião. O afluxo de estrangeiros, vindo sobretudo do Oriente, introduzia o gosto pelo luxo, pelos prazeres fáceis, enquanto a miséria geral se agravava. O teatro entrava em decadência. Aquilo que permitira atingir o auge da arte trágica e da arte cómica, da poesia dramática do século V, um dos mais belos entre todos os séculos, já não existia. E a instituição da coregia desapareceu ao mesmo tempo que a democracia ateniense.

Aristófanes (cerca de 445-386), e nisso está o seu génio, reinventou tudo: a sua verve, a sua mordacidade, a sua alegria épica, a sua saborosa

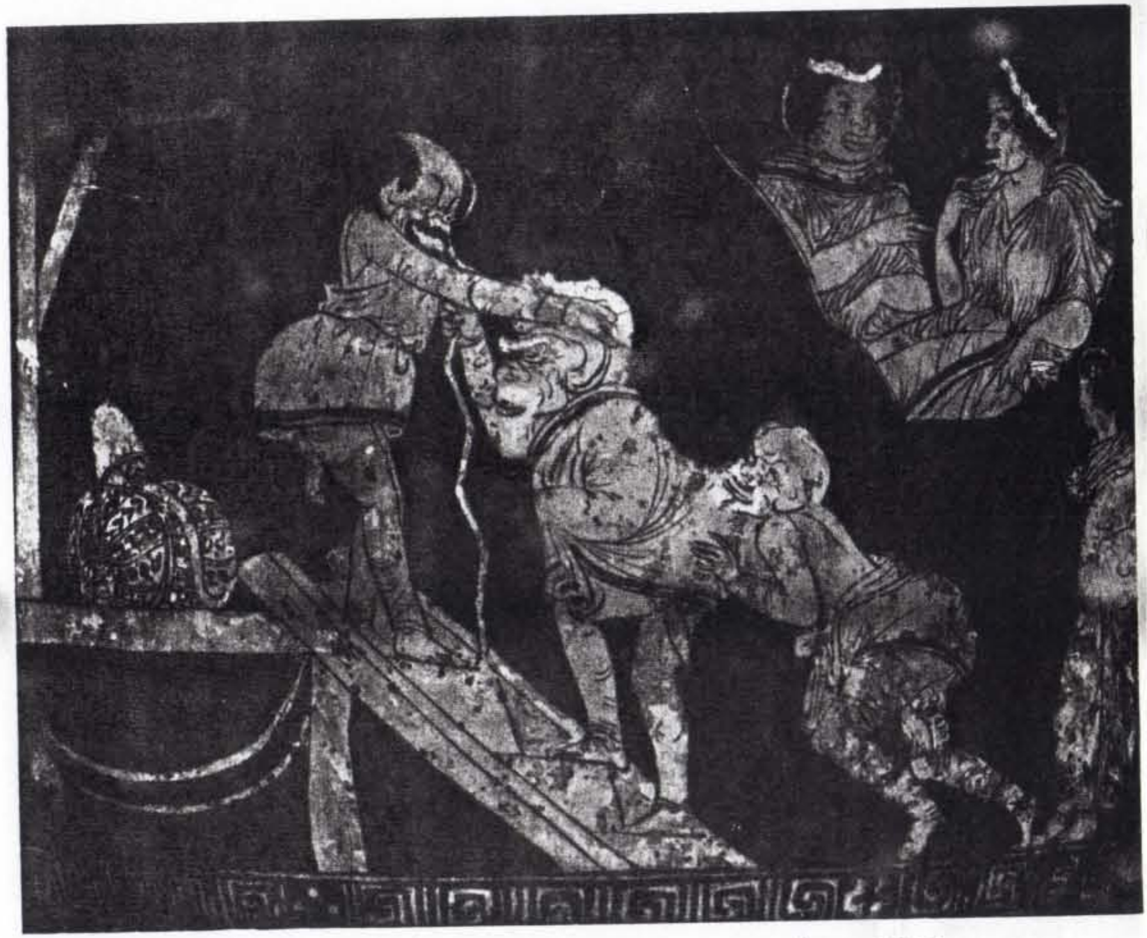


Cena da nova comédia, caracterizada aqui pelo uso de indumentária da vida burguesa vulgar. O vestuário dionísico, mais ou menos indecente, desapareceu. Parte do cenário está tapada por uma cortina. Baixo-relevo. Época helenística. Nápoles, Museu Nacional familiaridade, o vigor do seu lirismo, tudo alimenta uma imaginação cómica que parece não ter sido ultrapassada e que se mantém, tal como a tragédia, essencialmente dionisíaca. Ele extraiu estas riquezas de toda a parte onde elas existiam, mas onde parece ter sido o único a descobri-las todas: o ritmo a que nada resiste, a piada, a fábula, o provérbio, a sentença. A sua faculdade de acção é tão grande que Aristófanes pôde, como nenhum outro, opor-se aos políticos, aos cidadãos honoríficos, e mesmo ao génio de Ésquilo, de Sófocles e de Eurípides. Nenhuma ameaça o podia reter; as perseguições, essas, desprezava-as. O povo admirava-o e amava-o porque ele pintava admiràvelmente a sua vida, exprimia os seus sentimentos, os seus amores e os seus ódios, dava razão às suas revoltas e às suas aspirações, porque ele defendia contra os demagogos os verdadeiros interesses dos camponeses e da plebe das cidades. Basta considerarmos a luta que ele travou pela paz durante a guerra do Peloponeso: atacando os sofistas e os retóricos, e o próprio Sócrates, denunciando os abusos de toda a ordem, sempre com o domínio completo de um lirismo que oscilava entre a gravidade e o ridículo, entre a mais sedutora subtileza e a crueldade mais extrema. Nas suas peças o coro parece ter como única finalidade excitar incessantemente a verve do protagonista. Uma alusão, uma palavra, uma atitude bastam para que desencadeie o cómico à custa de alguém que o povo logo reconhece. Por isto, podemos dizer que o teatro de Aristófanes é profundamente, essencialmente, um teatro de circunstâncias cuja realidade humana é tão grande que lhe garantiu a glória e a eficácia para sempre. A sua poesia, mesmo quando se exalta para criar com os elementos da cena uma espécie de magia, mantém-se sempre



TIPOS DE FLÍACOS,
ACTORES QUE PARODIAVAM
AS TRAGÉDIAS GREGAS

Cena parodística: Hefestos e Ares combatendo diante de Hera. O trono em que esta se senta — presente de seu filho Hefestos, que queria vingar-se dela — está enfeitiçado e Hera não pode levantar-se. Exemplo duma cena sobreelevada, constituída por estrados. Vaso pintado. Londres, Museu Britânico



TIPOS DE FLÍACOS, ACTORES QUE PARODIAVAM AS TRAGÉDIAS GREGAS

Cena sobre um estrado. Paródia com Chiron, puxado e empurrado, visto sofrer de gota e dirigir-se para umas termas. Vaso pintado. Londres, Museu Britânico

extraordinàriamente presente. Platão, no epigrama fúnebre do autor dos *Pássaros*, dirá: «As Graças, ao procurarem um refúgio indestrutível, encontraram o coração de Aristófanes.»

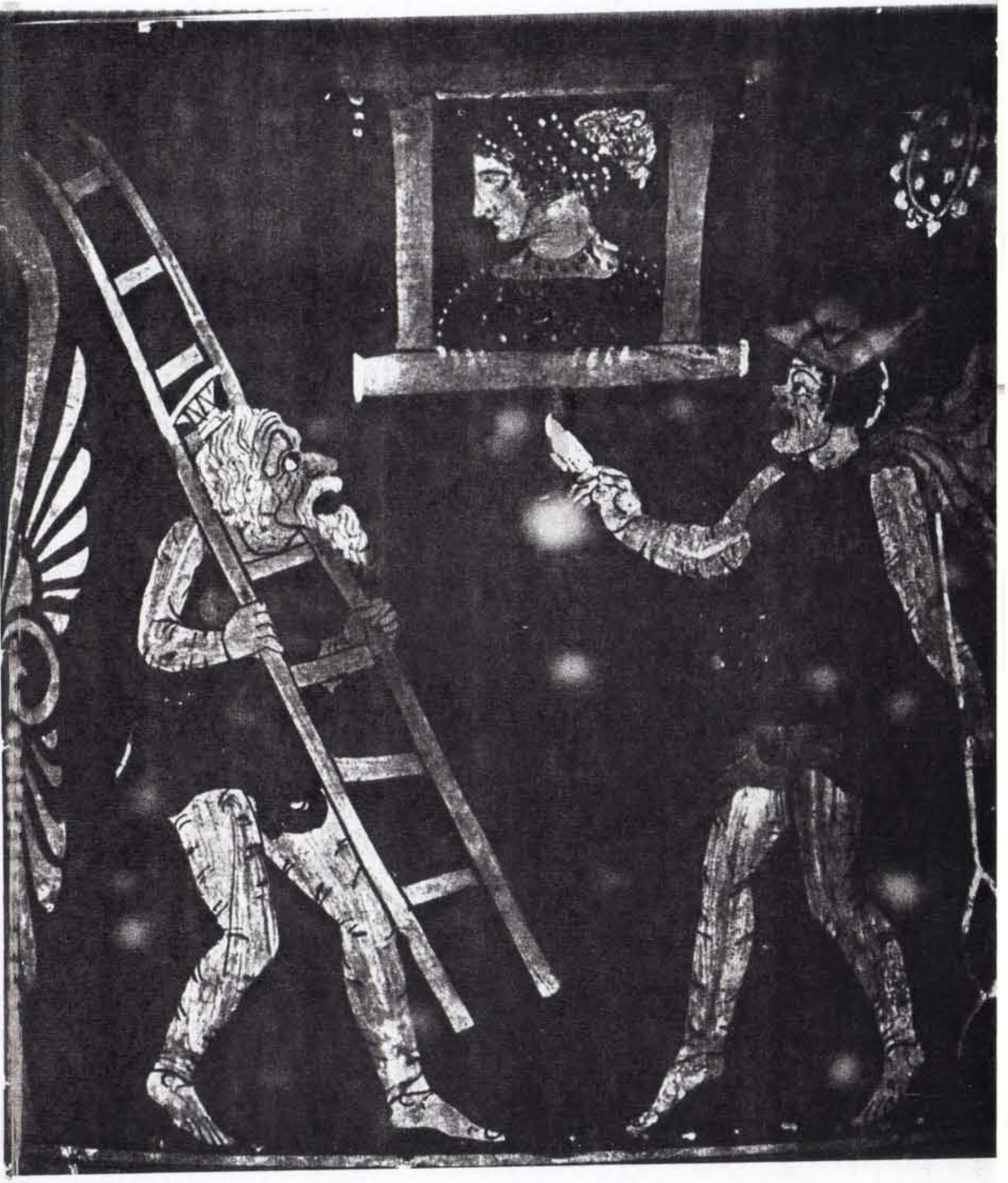
Aristófanes foi o primeiro a dominar perfeitamente o processo de ligação, através duma acção, dos elementos ainda dispersos da comédia (apólogo, fábula, e quadros) e a dar uma estrutura rigorosa às suas peças. Esta disciplina, estas limitações que a si próprio impôs, longe de prejudicarem a sua liberdade, antes o levaram a encontrar os meios mais seguros e felizes para exprimir essa liberdade. Paralelamente à comédia em todas as suas formas, criou ainda a *comédia política*, de que toda a sua obra é reflexo no seu combate pela cidade e na ressonância imensa que ela encontrou no povo. Se não deixa nunca de exaltar a paz, denuncia constantemente, por outro lado, a traição; *Os Acarnianos* (425), *Os Cavaleiros*, *As Nuvens*, *As Vespas*, *A Paz* são ainda hoje obras de combate. Onze comédias chegaram até nós, das quais *Lisistrata* (411) e *As Termofórias* (411), mas Atenas, provàvelmente, viu representadas cerca de quarenta.

Se CRATINO foi rival de Aristófanes, não parece ter chegado nunca a ameaçar a sua glória.

Após a guerra do Peloponeso, a paz deveria favorecer o êxito da comédia média e preparar o desenvolvimento da *comédia nova*. Mas a guerra, e em seguida os sucessos obtidos em Corinto, fizeram aparecer os novos ricos e os oportunistas. Certa aparência de prosperidade manter-se-á ainda graças às relações marítimas, ao comércio com o Egipto, a Fenícia, a Sicília, e os vários portos mediterrâneos. Descentralizado o país, desencadeiam-se as rivalidades entre as cidades. A luta pela riqueza pessoal substitui-se então à luta pela riqueza do Estado, que deixará de poder suportar despesas sumptuosas. A vida mundana e cosmopolita ostenta a sua facilidade e opõe-se à miséria crescente do povo. As instituições acabam por ser minadas pelos sofistas, e os poetas, para lisonjear os ricos, cantam mais os prazeres da vida que a grandeza dos deuses e a sabedoria do homem. A antiga comunidade dos espectadores dá lugar a uma individualização cada vez maior. Os gostos pessoais substituíram quase definitivamente o sentimento religioso e patriótico. O coro da tragédia

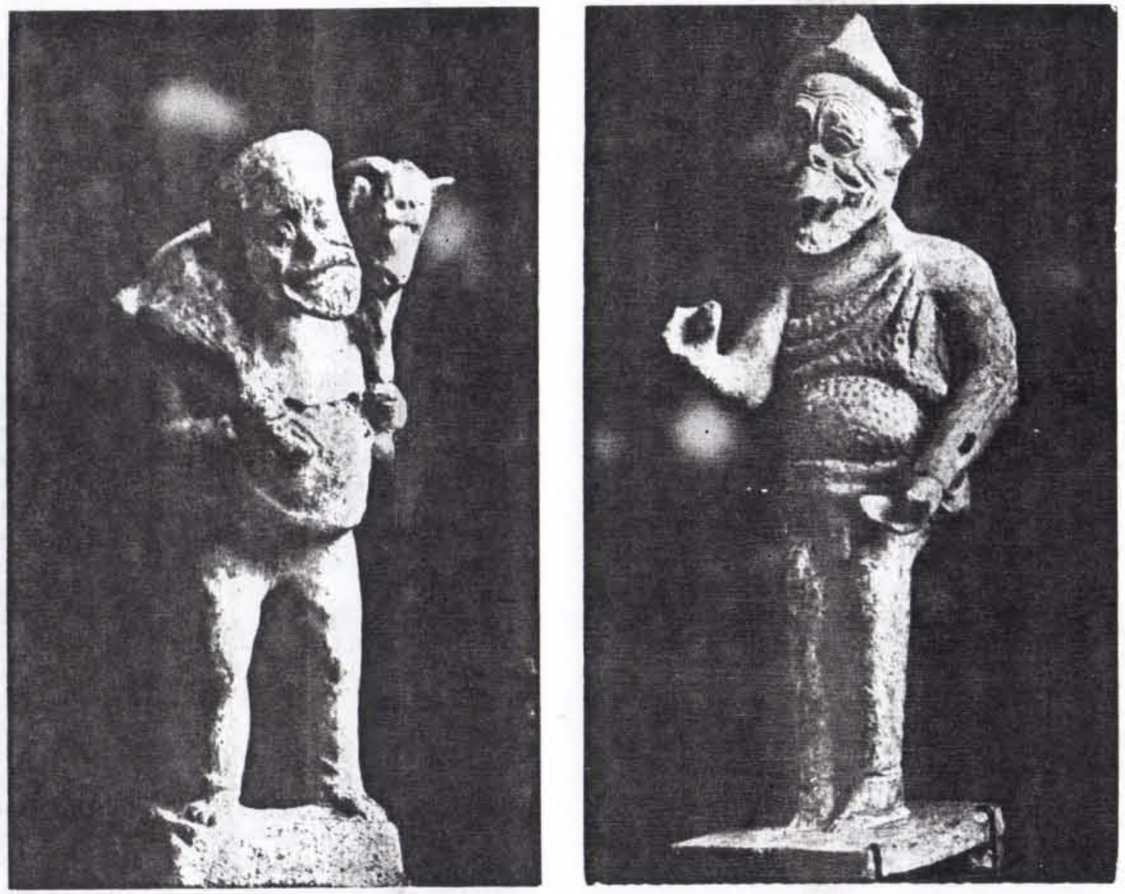
TIPOS DE FLÍACOS,
ACTORES QUE PARODIAVAM
AS TRAGÉDIAS GREGAS

Neoptólemo interpela Príamo, a quem vai matar. Cratera. Berlim, Museu



TIPOS DE FLÍACOS,
ACTORES QUE PARODIAVAM
AS TRAGÉDIAS GREGAS

Cena parodística, à maneira do *Anfitrião*, de Rhiton e de Plauto: Mercúrio, segurando uma tocha, ajuda Zeus na sua aventura nocturna. Zeus transporta a escada que lhe permitirá juntar-se à amante. Cratera. Século IV a.C. Roma, Museu Etrusco do Vaticano



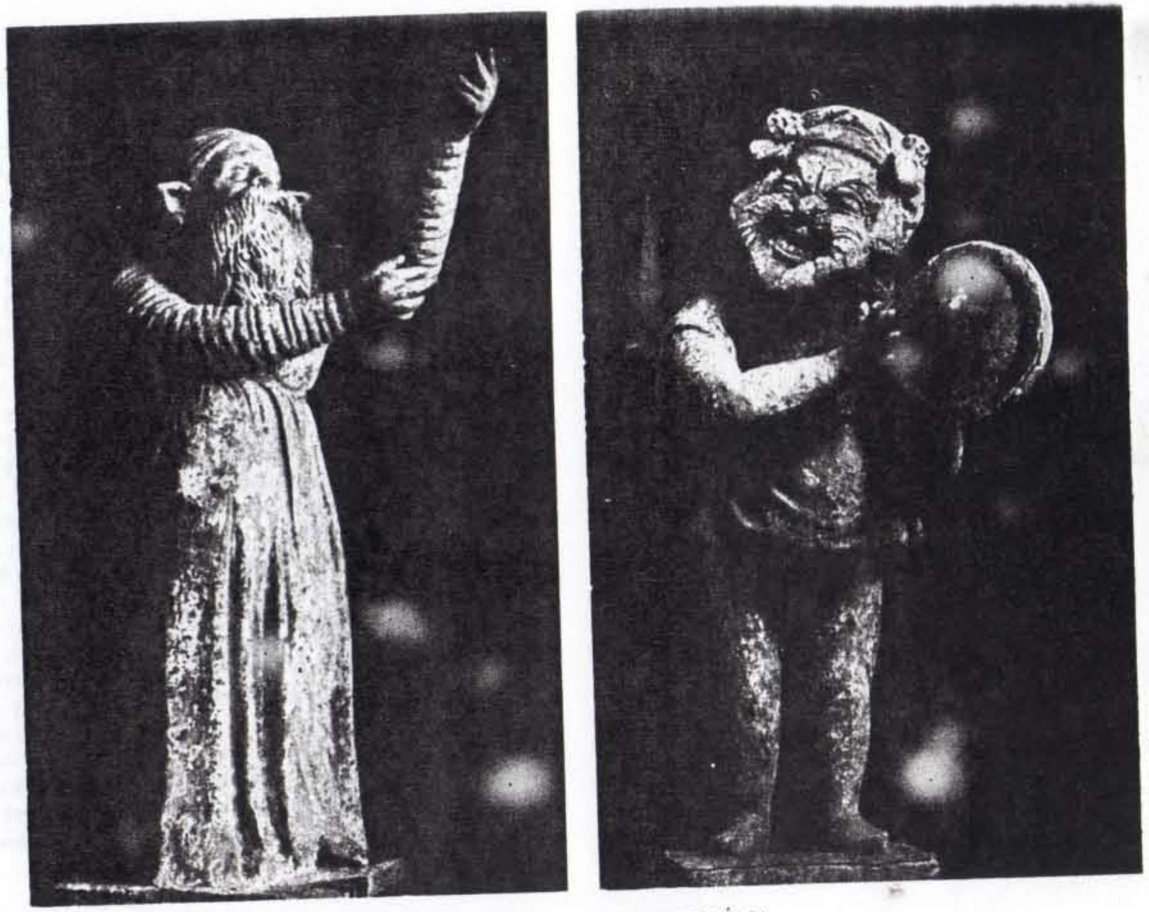
PERSONAGENS DA ANTIGA COMÉDIA

Escravo de cozinha. Terracota de Tanagra. Paris, Louvre

Personagem-tipo proveniente da farsa dórica. Terracota de Tanagra. Paris, Louvre

tende a desaparecer, e uma vez desfeita a unidade já pouco resta para dizer. O que até então representava apenas uma contribuição acessória do espectáculo (entremez de dança e música) tende a tornar-se a contribuição principal. Os quadros da cidade são quebrados pelo interesse económico e político daqueles para quem a fortuna transferiu a autoridade. A filosofia da razão pelo jogo de subtilezas dialécticas fez penetrar o cepticismo em todos os espíritos, ruir as certezas morais e contribuiu desde logo para a corrupção dos grandes temas sagrados e cívicos.

A época helenística que se seguirá não terá grandiosidade senão em aparência: a Grécia possuirá então magníficos teatros de mármore e de pedra cuja arquitectura monumental se limitou a fixar o tipo de construção pelo estrado, pela cena, pela orquestra e pelo hemiciclo de madeira do século V, mas as peças que neles se apresentarão serão pouco mais que ridículas.



PERSONAGENS DA ANTIGA COMÉDIA

Personagem do rei com indumentária arcaica para uma cena parodística. Terracota. Paris, Louvre

Personagem da antiga comédia. Terracota, Beócia. Séculos IV-III a.C. Paris, Louvre

A comédia zomba dos ricos, mas não dos demagogos, como fazia Aristófanes. Os ricos, que, de futuro, tal como os príncipes, mantêm actores, músicos, dançarinos para sua exclusiva diversão, chamam cada vez menos os poetas. Mas, dado que os gostos dos recitativos não se desvaneceu totalmente nos Gregos, novas formas surgem, tais como os *epitalâmios*, confiados a coros de cem vozes. O sucesso maior é conquistado pelas dançarinas nuas, pelas cantadeiras nuas, pelas harpistas nuas, convocadas para banquetes, assim como pelos acrobatas, pelos saltimbancos, ou, ainda, para imitar os Persas, pelos «doidos», que devem incentivar ao prazer e dissipar a tristeza. Chegar-se-á mesmo a assistir, no final de algumas festas, a uma apresentação de *quadros vivos*, com múltiplas personagens: Cupidos, Pãs, Silenos, Dianas, e alguns deuses extraviados, como Mercúrio, que formam uma espécie de apoteose do espectáculo da decadência, qualquer coisa que pode evocar um pouco os «finais» das actuais revistas de *music-hall*.

O significado e a grandeza das Dionísias, que mal ou bem sobreviviam, perderam-se. É graças ao prestígio do passado de Atenas que elas vão conseguir chegar até à época romana. A civilização grega conquistou novas capitais, como Alexandria, Pérgamo, Antioquia. Pouco a pouco, todo o repertório, mesmo o que as *troupes* ambulantes produziam em toda a Ática, foi substituído pelas representações de saltimbancos, de equilibristas, de improvisadores, de ventríloquos, de parodistas de toda a ordem. Alexandre levará o teatro aristocrático até ao limite extremo do espectáculo ao organizar festas mitológicas de uma sumptuosidade extraordinária; o esplendor desta época recorrerá, por vezes, a milhares de artistas para compor os vastos espectáculos populares de que nos fala Plutarco, mas tudo isso não reflecte senão o canto do cisne de uma grande civilização.

Se pouco sabemos da comédia média, que era sobretudo uma pintura de costumes vivos, pelo contrário, a comédia nova dos séculos III e II, em que o lirismo desapareceu por completo e que criou certos tipos abstractos, legou-nos obras de Filémon, de Dífilo e sobretudo de Menandro (340-292), contemporâneo e amigo de Epicuro.

Quintiliano escreveu que o teatro de Menandro era «a imagem da vida», acrescentemos «da vida decadente», pela constante procura de intrigas complicadas, de situações excepcionais onde são postas em acção as personagens médias da sociedade média, desde os velhos e filhos-família completamente dominados por preconceitos ridículos ou pelo epicurismo, os traficantes gabarolas, os comerciantes cínicos, até às cortesãs, aos soldados e aos escravos. Nenhuma personagem, nessas comédias que muitas vezes raiam pela farsa, se distingue pelo seu carácter; o coro transformou-se numa espécie de bailado e tornou-se numa atracção. Os conflitos são de dinheiro ou de cortesia, mas a forma como tudo isso está construído não deixa de ser hábil e muitas vezes elegante, apesar da vulgaridade das aventuras: raptos, infidelidades conjugais, reviravoltas sentimentais. Menandro doseia notàvelmente a pieguice sentimental e a sensualidade (que substitui o amor) com equívocos dramáticos. Para concluir: é uma obra bem feita, que vale pela qualidade da observação, pela habilidade da composição e pelo espírito desprendido do diálogo. As suas mais célebres comédias são talvez *A Samiana*, *A Bela dos Cabelos Cortados* e *A Arbitragem*, que Terêncio imitará em *Hecira*.

Mas nem por isso a obra de Menandro deixará, por sua vez, de repercutir-se ao integrar-se no conjunto de arte cómica grega para além da *Paliata* romana, que parece dever-lhe quase tudo.

O mimo antigo existe ainda, mas chegará ao ponto de introduzir em cena o elemento feminino.

As máscaras cómicas utilizadas apresentam a partir de então as deformações extremas da caricatura e da óptica teatral. Pólux (século II da nossa era) legou-nos, a par dos da tragédia, uma espécie de catálogo pormenorizado das máscaras onde estão fixados os tipos e os seus símbolos particulares, o que nos permite acompanhar a evolução da tragédia e da comédia desde a época pós-clássica do teatro grego.

O próprio edifício, tanto no que diz respeito ao sector do público (*théatron*) como ao sector dos actores (*skéne*), que durante dois ou três séculos se mantivera imutável, caracteriza-se na época helenística, e particularmente na que data do século II a. C., por uma evolução que desembocará no teatro romano: de futuro, um proscénio permanente de pedra (em Delos, por exemplo), ornamentado com colunas, substitui totalmente o proscénio de madeira; entre estas colunas são colocados, ou aberturas para as entradas e saídas, ou painéis de madeira pintada (*pinakos*) que participam do cenário da peça representada. O fundo da cena é por vezes ornamentado com filas de colunas sobrepostas a suportar um rico entablamento. O proscénio suscita ainda fortes polémicas. É provável que, dada a sua grande largura e acolhendo ele actores, músicos e dançarinos, fosse por vezes posto em comunicação, por meio de escadas, com a orquestra até ao momento em que os romanos fizeram desta o lugar privilegiado de certos espectadores. Parece evidente que foi o alargamento da cena que permitiu a supressão das passagens laterais (*párodos*), substituídas pelas passagens abobadadas (*vomitórios*), de tal forma que os degraus do hemiciclo podiam, a partir de então, ter-se unido à cena nas suas duas extremidades, consagrando assim a unidade arquitectural da construção, tal como Vitrúvio no-la apresenta no seu *Tratado de Arquitectura*.

Então, já outra época começara. No entanto, nenhuma obscurecerá jamais o esplendor e a profundidade de uma arte de teatro, total na sua unidade, ilustrada pelo génio de uma poesia tão eterna quanto o pode ser o mármore do Pártenon.

ROMA

Os ritos dos velhos cultos mágicos consagrados aos deuses titânicos Saturno, Ópis, Pã, Vesta, Cíbele, assim como a veneração que continuou ligada aos deuses pelásgicos até à queda do paganismo, não foram favoráveis, como tinham sido os ritos primitivos da Grécia, ao nascimento e ao desenvolvimento da poesia, dos géneros épico, lírico e dramático da civilização latina.

Os costumes destes tempos remotos, dos quais se sabe muito pouca coisa, excepto que foram duros e bárbaros, não parece terem permitido o aparecimento de algo válido a partir desse culto dos lares e outros fantasmas de antepassados que eram verdadeiramente nacionais, senão o do verso *saturnino* acompanhado de música em algumas danças de sacerdotes de Marte (*sálios*) em honra do deus.

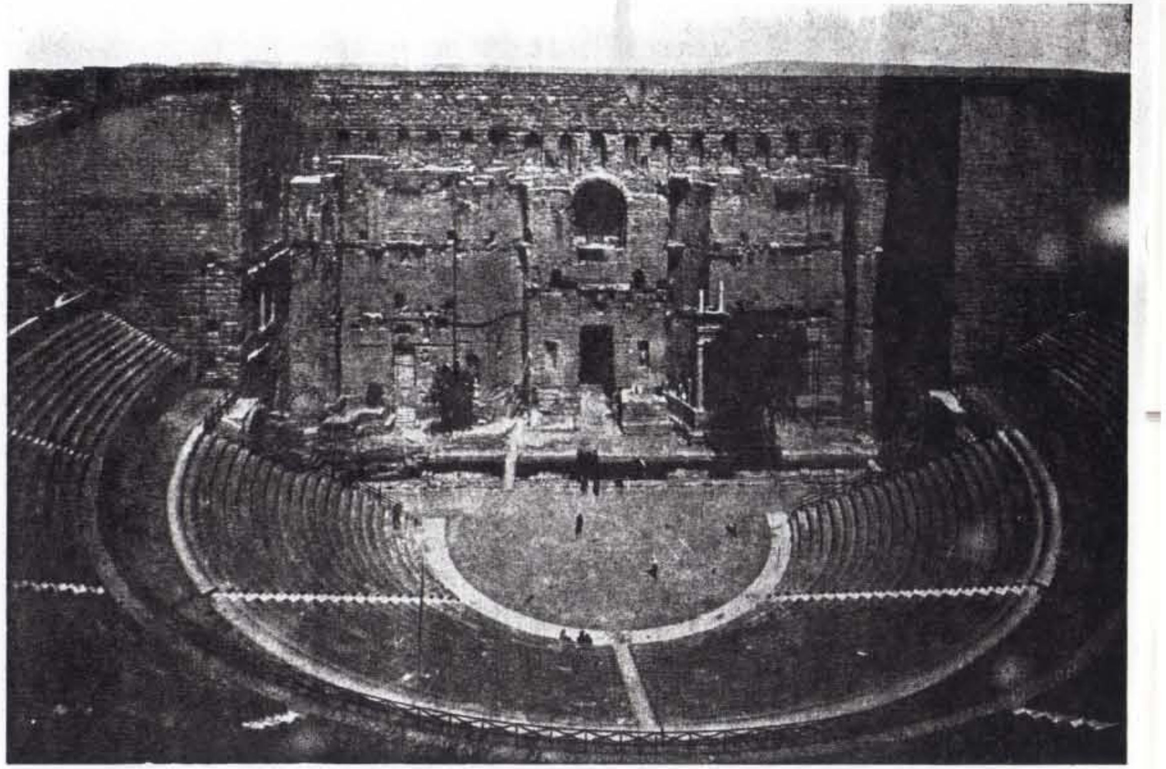
Ignora-se tudo quanto diz respeito às iniciações. O que nos foi transmitido acerca dos ritos nocturnos reservados às vestais e às matronas e consagrados ao culto da misteriosa deusa, a «Damia Mater», permite-nos apenas aproximá-las das Tesmofórias gregas em honra de Deméter. A subordinação do culto à autoridade civil, em regra sob os reis, a república e o império, tornou sem dúvida impossível, ao contrário do que se passara na Grécia, a elaboração secreta de representações dramáticas preparatórias das representações exteriores, dada a interdição de todas as associações clandestinas que não fossem de mulheres, pois a polícia romana receava a organização de conspirações contra o poder estabelecido. Após as conquistas da Sicília, da Grécia e do Egipto, a influência helenística tornou-se finalmente tão profunda que abalou qualquer possível tentativa de originalidade.

Mas é fundamental não esquecer que a política dos reis, dos triúnviros e dos imperadores consistiu sempre em favorecer a prosperidade do Império com o concurso da aristocracia e procurando manter o povo na indiferença. Inicialmente, a luta pela igualdade civil, em seguida a resistência de Catão à corrupção dos cidadãos, por fim as experiências dos Gracos, não conseguiram impor reformas verdadeiramente humanas. A história de Roma desenrola-se sob o signo da violência e das paixões vulgares. Apenas uma escassa *élite* (principalmente no século de Augusto), aliás corrupta, manifestou algum interesse, por imitação dos Gregos, pelos prazeres intelectuais. O teatro nunca foi, portanto, um meio de educação e de cultura para o Romano. À numerosa plebe distribuía-se pão, vinho, azeite, até um pouco de dinheiro, para lhe fazer esquecer a miséria e obter os seus sufrágios, mas, e sobretudo, dava-se-lhe muitos *jogos*. Com efeito, houve em Roma, durante o Império, cerca de cento e setenta e cinco dias de festa por ano... Aureliano gritava: «Ide, pois, aos espectáculos; ide ao circo: as necessidades públicas são a nossa tarefa, a vossa são os prazeres.»

Em suma, o facto é que, a despeito da igualdade civil entre plebeus e patrícios, definida em princípio pela lei das Doze Tábuas (451), a República romana continuou aristocrática, assegurando o Senado a continuidade da direcção política até ao tempo das ditaduras cesarianas.

A ausência de classes médias caracteriza o Império, onde se opõem brutalmente os costumes patrícios, cada vez mais dissolutos e violentos pelo progressivo abandono das virtudes familiares e cívicas, e os costumes de uma plebe cosmopolita, moralmente relaxada, cujos votos eram comprados, e, portanto, também, a submissão, à custa de esmolas e espectáculos. Todos os processos para vencer eram bons, o que levará Salústio a dizer (após as grandes conquistas): «Roubar, devorar, fazer bom negócio do seu dinheiro, invejar o do próximo, calcar aos pés a honra, a decência, as crenças divinas e humanas; atirar para longe todo o respeito, todo o pudor, tal foi então a vida dos jovens.» A este testemunho podemos juntar o de Juvenal: «O mundo vencido vingou-se de nós, legando-nos os seus vícios.»

Uma tal sociedade teve, pois, o teatro que merecia, e que se limitou a reflectir as suas necessidades ao longo dos séculos. Nestas condições, era natural que o *espectáculo* tomasse a dianteira ao teatro e os jogos à poesia. A censura e a polícia trabalhavam tão bem que qualquer tentativa de teatro nacional, inevitàvelmente crítico e político para alimentar as lutas de fracções



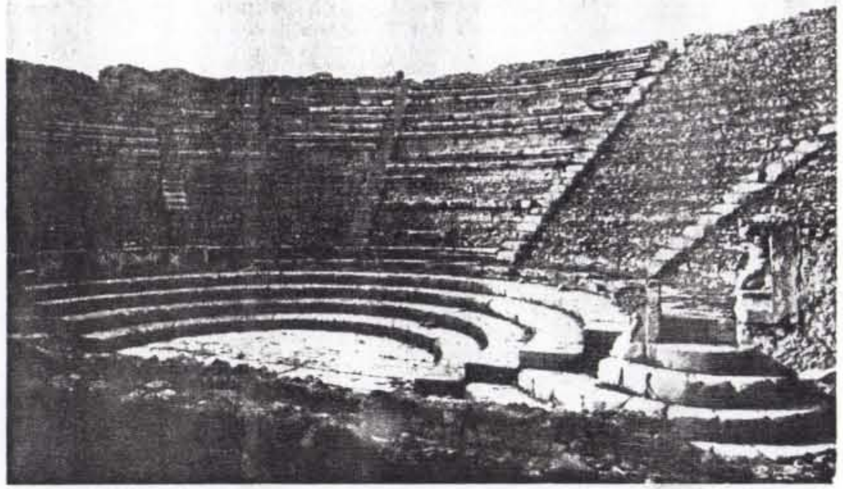
Vista interior do teatro romano de Orange, no seu estado actual. A orquestra é dominada pela cena, para a qual converge toda a construção, incluindo as paredes laterais (não esquecer que a cena era coberta por um telhado). Distinguem-se os vomitórios (passagens abobadadas), que substituem os párodos do teatro grego. Era diante da parede, que constituía o fundo da cena *(scenæ frons)*, ricamente decorada e dividida em três partes, cada qual com uma porta, que os actores representavam

e as lutas sociais, estava de antemão malograda. Os poucos autores dramáticos que se arriscaram a manifestar nas suas obras o seu carácter e a sua independência não deixaram de sofrer os golpes dos seus chefes: Nóvio, autor-actor, não foi preso por ter ultrapassado os limites autorizados da chacota? Pílades, um dos mais célebres autores de pantomimas, não foi molestado por ter mimado abusivamente um alto funcionário? A repressão exerceu-se contra os historiadores e os autores durante toda a história romana, e não sòmente sob os reinados de Tibério, Calígula, Nero e Trajano.

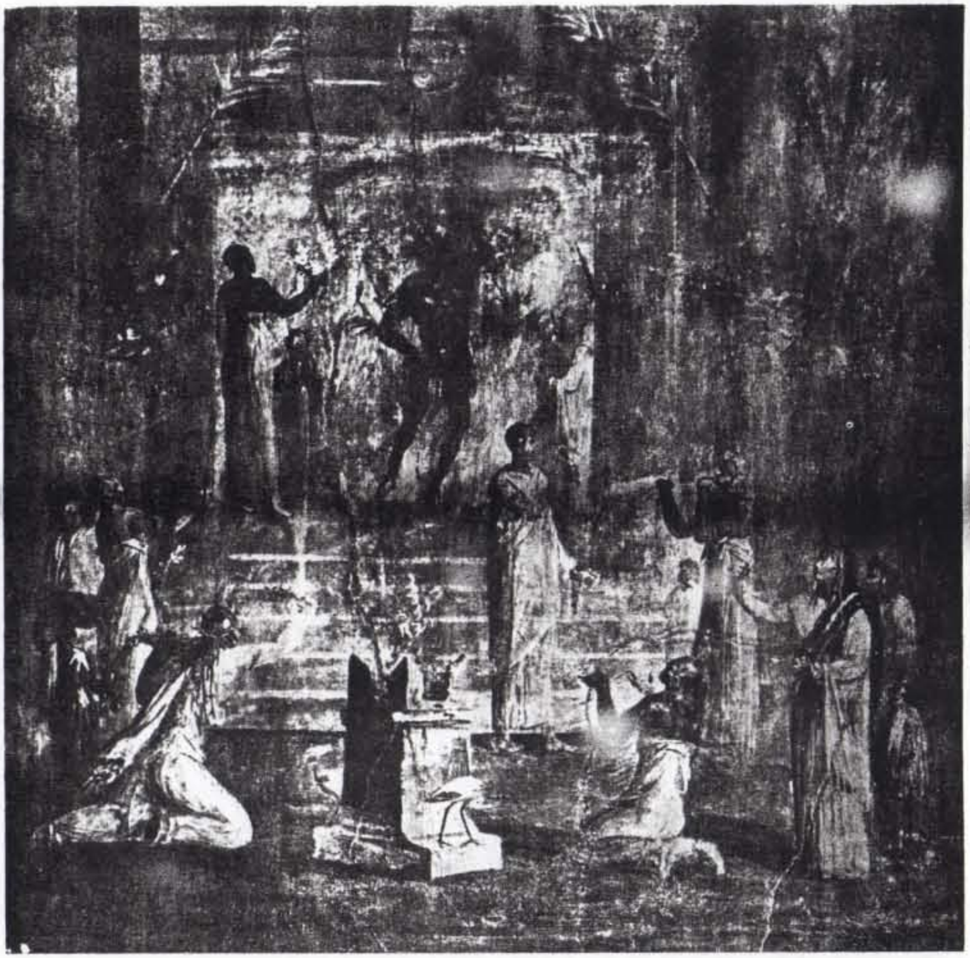
O teatro latino conheceu, pois, uma glória muito relativa, não obstante Andronico, Plauto, Cecílio e Terêncio, não obstante Nóvio e Séneca, não obstante, enfim, o gosto indiscutível dos Romanos pelo espectáculo de que nos dão testemunho não só as numerosas *troupes* de histriões celebradas pelos autores de crónicas ou de memórias, mas também as pinturas e os mosaicos revelados pelas escavações de Herculano e de Pompeia. O próprio facto de essas pinturas ou mosaicos terem um carácter francamente *cenográfico* é surpreendente pelo que evoca; os motivos decorativos, por exemplo, contendo as máscaras da tragédia e da comédia fornecem-nos uma notável colecção documental de teatro. Tudo isso confirma a popularidade dos espectáculos cénicos e dos actores que neles se distinguiam. No entanto, a arte dramática, pròpriamente dita, ocupou um lugar insignificante nos *triunfos,* representações circenses ou de anfiteatro (corridas de carros, combates de gladiadores, caçadas), espectáculos cuja crueldade não foi com certeza ultrapassada em nenhuma outra civilização.

O único contributo essencial do teatro latino é representado pelas *atelanas,* onde enxergamos a origem dessa *comedia dell'arte* que ao longo dos séculos influenciou o desenvolvimento da arte teatral.

Se a coregia foi desconhecida em Roma, apesar de uma certa solução de continuidade que podemos encontrar entre as formas desenvolvidas do teatro grego, introduzidas na Sicília e na península, e as formas nascentes da comédia latina, parece certo que grupos de rapazes e raparigas de condição livre tenham inicialmente executado cantos de dois coros, compostos, primeiro, em verso saturnino pelos sacerdotes por ocasião de certas festas e cerimónias e, depois, por poetas profissionais (como LICÍNIO IMBREX, autor no ano 554 de um desses poemas destinados a serem cantados e dançados).



Teatro construído em Pompeia cerca de 75 a. C. Este teatro era coberto por um telhado



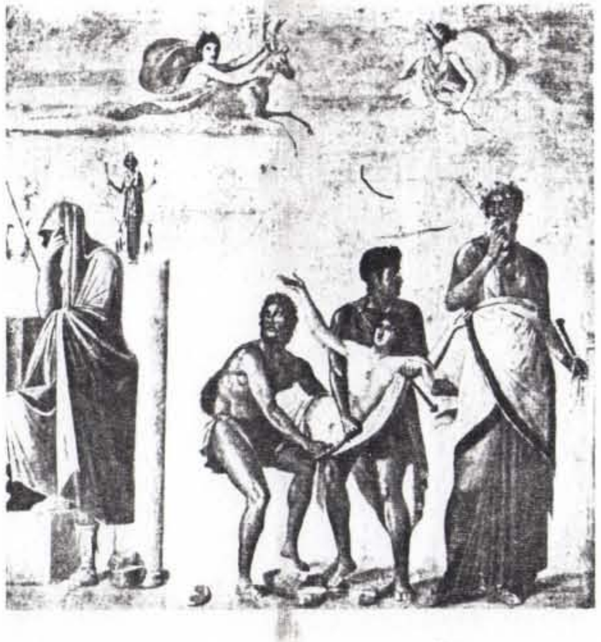
Fresco de Pompeia, que se supõe representar uma cerimónia religiosa do culto de Ísis e oferece um carácter teatral muito acentuado. Nápoles, Museu Nacional

Tito Lívio afirma que é sòmente de 389 que data a reunião dos jogos gímnicos e corporais e dos divertimentos cénicos *(ludi scenici)*, com o fim de dar confiança ao povo, desmoralizado por uma epidemia.

Nas cidades, não se conheciam, portanto, até então, em matéria de espectáculos populares, senão as festas e cerimónias provenientes das representações seculares, como, por exemplo, as *apolinárias*, as *quinquátrias* (em honra de Mercúrio), as *matronais*, as festas dos escravos, dos servos, da mestrança e dos artesãos (*vertalies, formacales*, etc.), as *saturnais*, que subsistiram até ao fim do paganismo, estendendo-se por vezes até sete dias, dos quais um garantia a igualdade ilusória dos escravos finalmente livres de agir a seu bel-prazer...

Algumas festas eram irregulares, especialmente as *florálias*, talvez as mais célebres de todas, cuja devassidão se manterá tão tradicional que se conta que Catão, ao assistir a uma delas, teve de abandonar o teatro, no momento em que o povo pedia às actrizes que se despissem a fim de excitar a sua lascívia, afirmando «não querer que a sua presença impedisse de se observar o ritual do costume».

Certas formas de representações *rústicas*, de origem etrusca, nas quais participaram trabalhadores, pastores, vinhateiros, influenciaram singularmente as representações romanas dada a origem campesina da maioria dos citadinos. Talvez fosse mesmo destas cenas rudes que, depois, nasceu a *écloga*. Os actores garatujavam a cara com tintas de várias cores ou então traziam máscaras de cortiça. Utilizavam nos seus cantos versos rítmicos e não métricos, compassados segundo a música. Énio e Horácio chamam-lhes *fesceninos* (do nome da cidade etrusca Fescenina). Estes versos são jocosos e obscenos, opondo-se, pois, aos versos saturninos, mais sérios e graves. Foi dado como certo que, não tendo estes versos rítmicos perdido nada da sua



Representação do sacrifício de Ifigénia, provàvelmente segundo uma peça de Eurípides, tal como era representada em Roma, com o concurso de maquinaria teatral, que permitia a existência de personagens «voadoras» (o «deus ex-machina»). Fresco de Pompeia. Nápoles, Museu Nacional

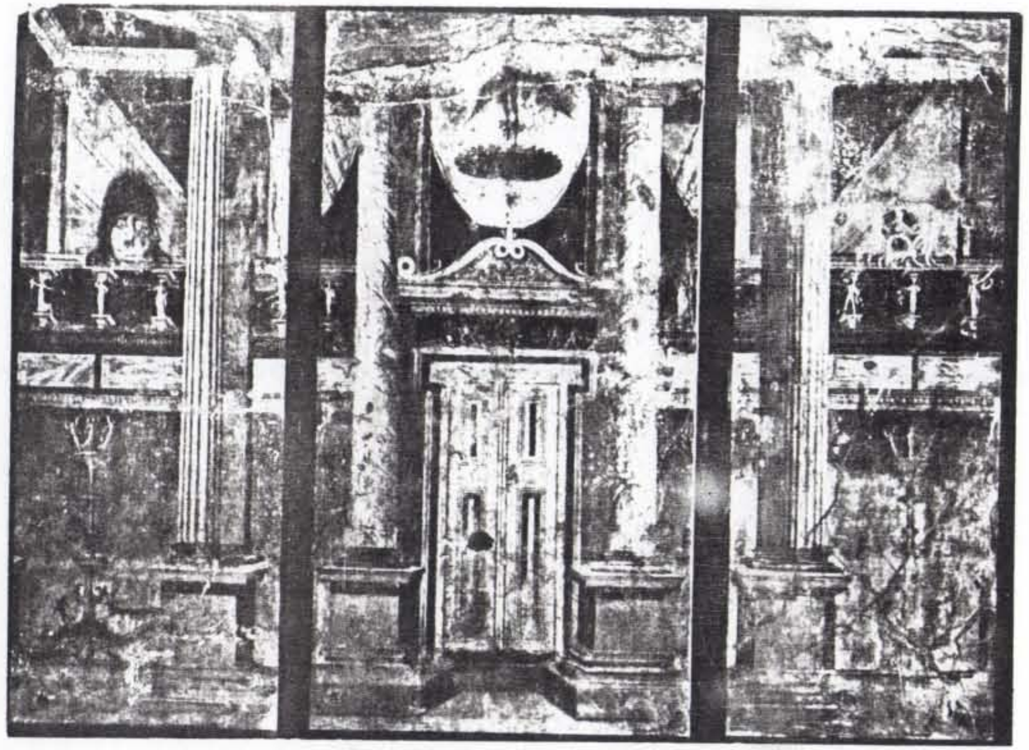
popularidade, foram aceites pelo Cristianismo, que assim os transmitiu à Idade Média. Adaptavam-se òptimamente à sátira política, o que levou a introduzir já na lei das Doze Tábuas a interdição do seu uso, sob pena de chicote, nas alusões políticas directas, consideradas como «difamatórias». O próprio Augusto não deixará, alguns séculos mais tarde, de confirmar esta proibição.

Os *triunfos* e os *funerais* constituíam os espectáculos mais sumptuosos de Roma. Depois das conquistas, as festas do triunfo exibiam-se com ostentação em cortejos magníficos, em representações, e em jogos de toda a ordem que duravam vários dias. A palhaçada não era excluída, assim como nos próprios funerais onde se exibiam, por exemplo, dançarinos burlescos. Duas peças de Terêncio, *A Hecira* e *Os Adelfos*, participaram nas festas funerárias. Nestas misturavam-se, como nas dos triunfos, os malabaristas, saltimbancos, equilibristas, prestidigitadores, funâmbulos, enfim, dançarinos da Etrúria, esses *ludiones* que contribuíram para a formação do *mimodrama* nascido do desenvolvimento das antigas improvisações fesceninas, sob a forma das *saturas* (peças burlescas), assim denominadas porque misturavam a fala, a música e a dança.

Pode-se dizer que a *satura* representou durante muito tempo a única arte dramática autênticamente romana. Da *satura* derivaram as *planipédias*, espécie de parada de histriões que mergulharam no esquecimento quando, no tempo de Sila, os *mimos* alcançaram sucesso.

As atelanas (do nome da cidade de Atela, na Campânia) teriam sido introduzidas em Roma por volta do século III a. C., ao mesmo tempo que as adaptações de tragédias gregas por Lívio ANDRONICO. Mas foi sòmente por volta do ano 90 antes da nossa era que POMPÓNIO e NÓVIO (este originário de Campânia) deram pela primeira vez uma forma literária a este género de farsa cujo diálogo fora até então totalmente improvisado. Houve quem sustentasse que este género fora apresentado em Roma apenas como «reacção do espírito itálico contra as primeiras importações de obras-primas da cena grega»; segundo Tito Lívio, os jovens (patrícios) não permitiram que os histriões abastardassem este novo género, de forma que foi estabelecido que se podia representar as atelanas sem ser eliminado da tribo, nem excluído do serviço das legiões, o que nos ajuda a compreender a razão por que as atelanas permitiram à sátira de costumes ou de pessoas escapar aos rigores da lei. Por outro lado, o facto de os jovens patrícios nunca retirarem as máscaras grotescas durante as aclamações do público — como, pelo contrário, faziam os histriões — explica o aparecimento das personagens-tipo na atelana.

Alguns fragmentos de Pompónio e de Nóvio, citados por gramáticos, dão-nos uma ideia do movimento, da fantasia e do sabor de um diálogo no qual o emprego do verso fescénio e a mistura do dialecto osco e do latim facilitam a naturalidade e definem a originalidade. Quanto aos assuntos das atelanas, eles inspiram-se nos incidentes vulgares da vida dos camponeses e nos ridículos dos citadinos. Descrevem situações pouco verosímeis, mas que permitem um tal choque de personagens que o riso estala como que provocado



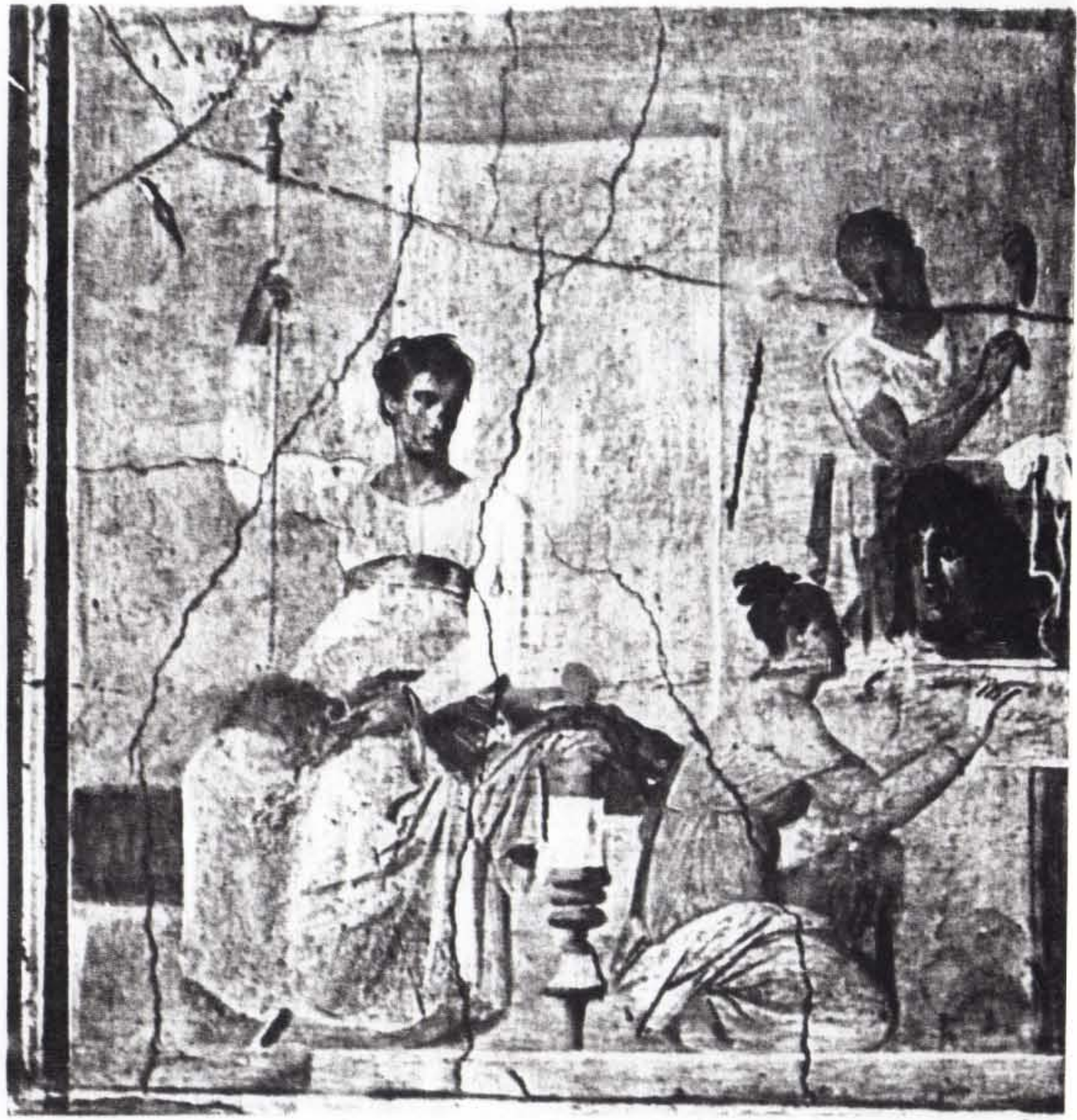
Fresco de Boscoreale reproduzindo uma tela pintada, como as que cobriam o fundo da cena na época helenística tardia. Nápoles, Museu Nacional

mecânicamente, enquanto o cinismo das falas e a sua obscenidade fazem-lhe prolongar o êxito.

A atelana era representada em fim de espectáculo, como o drama satírico na Grécia, a fim de permitir aos espectadores esquecer a penosa impressão produzida pela tragédia inicialmente apresentada: uma espécie de repouso, em suma, donde o nome de *exodia*, que em seguida se deu aos mimos, que, pouco tempo depois, terminavam todos os espectáculos.

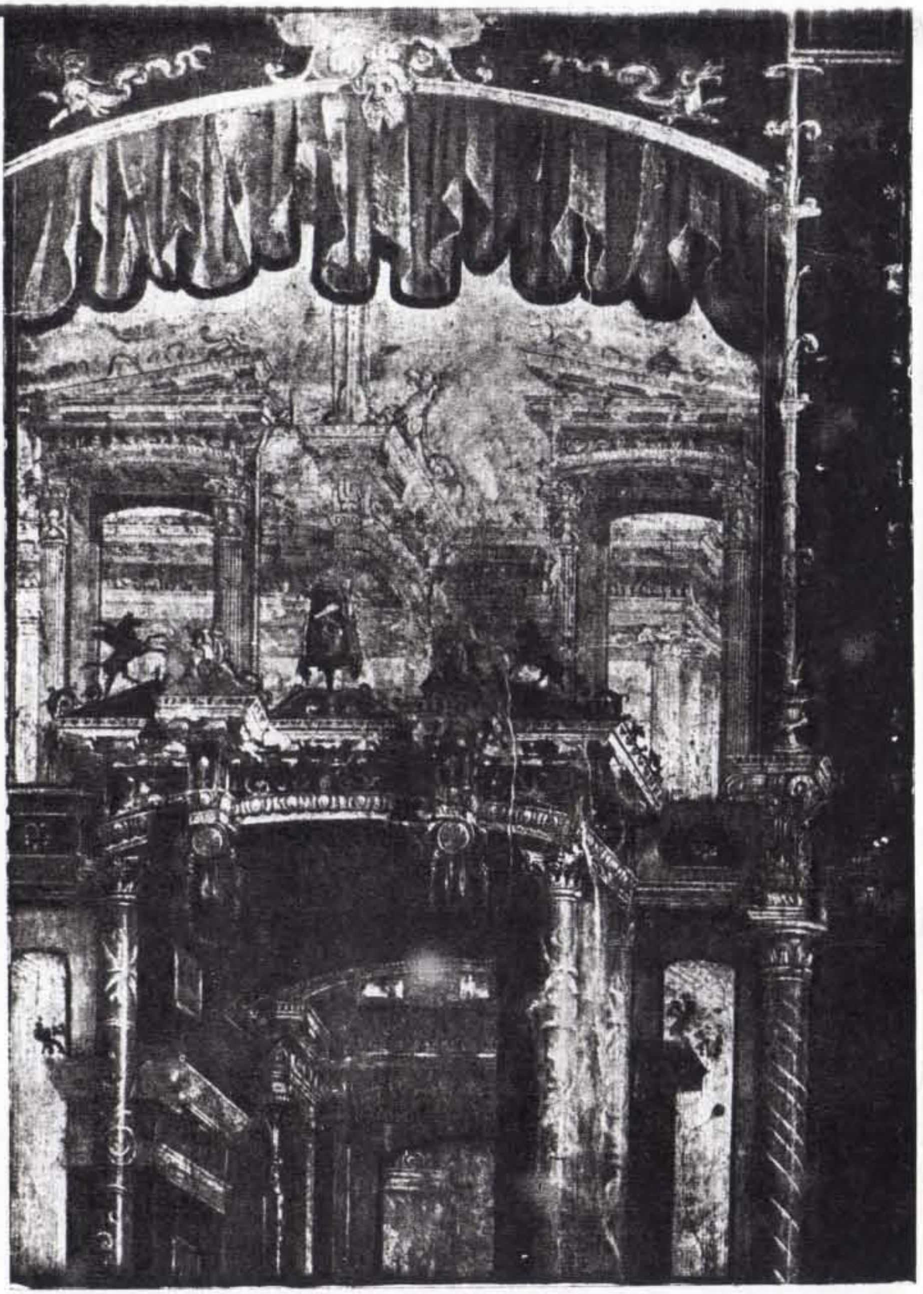
Muito se discutiu sobre a analogia ou a semelhança que podia ou não existir entre o drama satírico grego e a atelana latina. A única coisa que parece importante reter é que tanto nesta como naquela encontramos personagens-tipo que a convenção foi tornando cada vez mais inalteráveis sob a máscara: *Maccus*, *Manducus*, *Dossennus*, *Pappus*... Os tipos da *commedia dell'arte*, como tantos outros, não serão mais do que um seu prolongamento. Se em Roma os mimos substituíram progressivamente as atelanas, estas, por sua vez, subsistiram nas províncias para lá do Império e até à Idade Média.

Quanto à influência que teriam tido sobre as atelanas as paródias flíacas



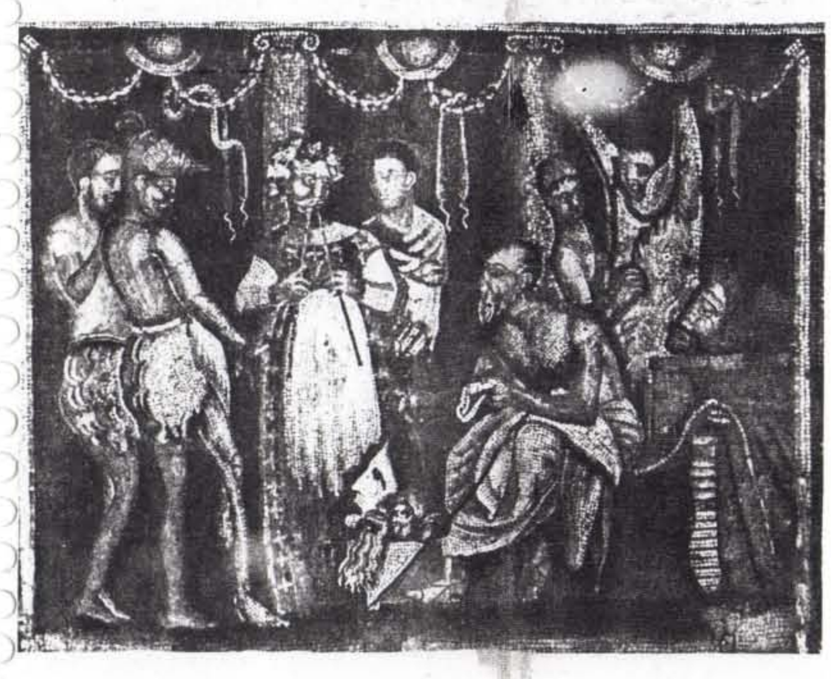
Um actor no traje e na pose do «actor-rei». Fresco proveniente de Herculano

Nápoles, Museu Na



Fragmento duma pintura mural proveniente de Herculano e representando uma decoração cenográfica que parece prefigurar as obras dos grandes decoradores do teatro barroco. Até o reposteiro rematando o alto da composição contribui para essa surpreendente aproximação. Nápoles, Museu Nacional dos pantomimeiros gregos que encontramos representados nos vasos italiotas, e que, do século IV até ao fim do século III, dominaram nas praças públicas da Sicília e da Itália Meridional, nada se pode afirmar de rigoroso, mas seria surpreendente que ela não tenha existido e não tenha garantido, como aconteceu com a tragédia, uma espécie de transição entre o teatro grego e o latino.

A adaptação das peças gregas espalhou-se e generalizou-se na Itália após a tomada de Tarento (272 a.C.), cidade célebre pelos seus actores e de onde a armada romana trouxe como escravo Lívio Andrónico. O êxito dessas peças fora facilitado pelas traduções de QUINTO ÉNIO, também vindo de Tarento. Com efeito, o helenismo havia triunfado pelo esforço literário nacional depois da tomada de Corinto e das vitórias de Sila. Mas qual o público capaz de apreciar o valor das tragédias gregas? O público, evidentemente restrito, formado pelos patrícios e pelos cavaleiros tocados pelas letras, por oposição ao dos guerreiros e administradores que engrandeciam Roma, confirmavam o seu Império e realizavam espantosas construções de toda a ordem no mundo conquistado. Entretanto, este escol intelectual acaba inevitàvelmente por ceder de maneira gradual a um gosto excessivo pela riqueza, pelos prazeres e pela mundanidade. É é sintomático que os últimos letrados ficassem em breve reduzidos à organização de *leituras*, a maior parte das vezes secretas, das tragédias. A plebe, uma vez a classe média quase totalmente desaparecida, não podia ter acesso a um tal teatro, mantida como estava numa ignorância total, e abandonada quase exclusivamente aos espectáculos cruéis de circo e de anfiteatro onde ela julgava ver a expressão grandiosa do poderio invencível de Roma.



Ensaio duma cena satírica numa residência particular. Um dos dois actores da esquerda ostenta, sobre a testa, uma máscara com penas de galo, máscara típica para os bailarinos nas peças satíricas. Mosaico encontrado na casa dita do Poeta Trágico, em Pompeia. Data incerta. Nápoles, Museu Nacional

Personagem da farsa nacional retomada por Nóvio, perto do final do século III a. C. em Roma: um usurário com o seu saco de dinheiro. Terracota. Londres, Museu Britânico

Tipo de personagem das atelanas populares, a partir do século III, e do qual se aproximarão certos tipos grotescos da comédia italiana. Terracota de Mirina. Paris, Louvre

Estatueta de marfim representando um actor (ou uma actriz) trágico; o penteado, chamado *onkos*, e os coturnos destinam-se a aumentar as dimensões da figura. Paris, Petit Palais, Colecção Dutuit

Assim, as condições sociais necessárias ao nascimento da tragédia romana não chegaram nunca a produzir-se. Dos ensaios de NÉVIO, com as *fabulæ togatæ* (por causa da toga que os actores vestiam), não sabemos quase nada. Augusto, no entanto, mandou representar *Tiestes*, uma tragédia de VÁRIO, no decorrer das festas de triunfo pela sua vitória de Actium. Das tragédias de ACCIUS (cerca de 170 a.C.), apenas chegaram até nós alguns fragmentos de um *Atreu*. Sòmente algumas obras de SÉNECA (cerca de 2 a 66 d.C.), que parece nunca terem sido representadas, nos permitem verificar que o assunto tão simples da tragédia grega era pretexto, na tragédia romana, para uma intriga complicada, e que algumas modificações importantes foram introduzidas. Este teatro moralista de Séneca, do qual conhecemos catorze tragédias (*Hércules*, *Agamémnon*, *Tiestes*, *Medeia*, *Édipo*, etc.), limitou-se a retomar sob uma forma sem qualidade os temas heróicos da Grécia, tratando-os de uma maneira que apenas prolonga, agravando-a, a da decadência.

Em contrapartida, o espírito de observação crítica, assim como o espírito da representação teatral, garantiram o êxito das comédias, da Paliata (por

Figura de actor cómico que parece corresponder à de um escravo intriguista do *Miles Gloriosus*, de Plauto. Esta estatueta de mármore é característica como expressão do cómico romano. Encontrada na Ásia Menor. Museu de Istambul

Figura de «Maccus» (que será o «Pulcinella» da *Commedia dell'arte*), uma das principais personagens das atelanas. Paris, Biblioteca Nacional

causa do *pallium* grego que revestia os actores), dos mimos, e dos desenvolvimentos curiosos que tomou a *pantomima* desde Júlio César. E sobretudo das comédias de Plauto, Terêncio e Cecílio.

Plauto (cerca de 254-184) é de todos o mais discutido pelos historiadores devido ao facto de a sua vida continuar obscura. Supõe-se que teria vindo de Úmbria para Roma, mas ignora-se quando, e começado a sua carreira de homem de teatro representando atelanas. Foram-lhe atribuídas cerca de cento e trinta peças... O que é certo é que as vinte e uma que chegaram até nós são adaptações de uma ou mesmo várias peças gregas do período de comédia média e nova. Menandro inspirou-lhe *As Baquíadas*, *Miles Gloriosus (O Soldado Fanfarrão)*, *Stichus*; Filémon inspirou-lhe *O Mercador*; Demófilo, *Os Asnos*; Dífilo, *Casina*, *O Cartaginês*, etc. Mas *Anfitrião*, *Aululária* (imitados depois por Molière e por outros), *Os Gémeos* (cujo tema é decalcado de Menandro), fazem dele um dos mestres do teatro graças a uma verve admirável, que não receia a vulgaridade, e um extraordinário dom de observação adquirido através de uma estreita convivência com o povo, com os escravos, os mercadores, os soldados, as prostitutas.

Quase todas as suas peças são precedidas por um importante prólogo contendo primeiro o argumento e depois uma mensagem ao público, características de uma arte que atinge o auge da originalidade na aptidão que demonstra ao enredar e desenredar as intrigas mais complicadas, ao descrever em traços vigorosos e justos os costumes das suas personagens, ao criar enfim esse *confidente* do casal, escravo de condição, na fantasia e na humanidade do qual podemos ver o antepassado de Scapin e de Fígaro. Plauto é mestre do riso, servindo-se por vezes dele de forma contundente, inventando efeitos próprios da representação cénica. O estilo do seu diálogo é rico de palavras deliciosas, de pura fonte latina. Cantos e música integram-se no espectáculo, ora em solos, em duos ou em coplas, com uma felicidade rara. Que será preciso ainda acrescentar para compreendermos que um tal escritor de teatro, dos mais dotados de todos os tempos, tivesse inspirado Molière, Beaumarchais e Giraudoux, e que os seus *Gémeos* fossem retomados em seguida pelo cardeal Bibbiena na *Calândria*, por Shakespeare na *Comédia dos Enganos*, por Regnard nos *Gémeos*, por exemplo?

Acerca de Cecílio, as informações que existem são contraditórias, mas numerosos romanos colocaram a sua obra (da qual nada chegou até nós), dentro da comédia romana, num lugar igual àquele que ocupou Aristófanes na comédia grega. Por outro lado, Aulu-Gelle comparou-o a Menandro para o escarnecer...

Sabemos apenas que foi ele, já velho, que fez representar a primeira peça de Terêncio (por volta de 185-159): *A Andriana*, obra inspirada em Menandro. O autor de *Heautontimorumenos (O Carrasco de si Próprio)*, do *Eunuco*, de *Hecira*, de *Fórmion* e dos *Adelfos* nascera em Cartago e fora profundamente impregnado pela cultura grega que aí dominava. Toda a sua obra, a julgar pelas seis comédias que dele conhecemos, reflecte uma rigorosa adaptação da subtileza e da elegância do génio grego ao público de letrados, a esse meio de «sociedade bem» que Terêncio escolheu em Roma, em vez do vasto auditório popular de Plauto. Como Terêncio se tornou em confidente da nobreza e protegido de Cipião, após ter sido escravo, e depois libertado, ignoramo-lo. Mas é evidente que, apesar de apreciado por alguns pelo espírito, e também pela virtude, que ele trouxe para Roma, a sua glória não foi considerável. Compreendemos melhor a qualidade específica da sua obra, inspirada por Menandro, por Apolodoro de Cariste, por Dífilo, se já soubermos que foi representado na época da Renascença em todos os países e que está na origem da comédia moderna. E em França, por exemplo, foi particularmente apreciado por Racine, por Fénelon, Sainte-Beuve. Diderot considerou a sua *Hecira* o protótipo do drama burguês...

A multidão romana aplaudira Plauto, mas Terêncio não podia agradar senão aos intelectuais que sonhavam com a Grécia. E é opinião estabelecida que Terêncio anuncia o fim da Paliata.

No que respeita ao mimodrama, a sua melhor época foi, sem dúvida, a de Júlio César, que preferia este género à atelana, pois nele era bem mais difícil introduzir a alusão satírica à actualidade. Quase inteiramente escrito em verso jâmbico, era objecto de concursos e de prémios.

Relata-se que César obrigou Decimus Liberius a aparecer no teatro e a representar as suas peças contra a oferta de 500 000 sestércios, o que não impediu o autor, para se vingar da impossibilidade de recusa, de dizer, por intermédio de uma das suas personagens: «É um facto, Romanos, perdemos a liberdade!»

Os mais célebres mimógrafos, além de Decimus Liberius, parece terem sido Publius Lyrus e Matius. Mas dos mimos só conhecemos alguns fragmentos. Se considerarmos os testemunhos dos escritores latinos concluímos que Horácio parece ter sido o único ou quase que não apreciou grandemente este género, talvez por causa da gesticulação excessiva dos actores ou das injúrias e obscenidades que eram obrigatórias, possìvelmente por causa, também, da falta de originalidade das intrigas, que valeram a Ovídio, na obra *Os Tristes*, a afirmação de que «põem em cena constantemente um sedutor elegante e uma mulher sagaz a enganar um marido estúpido».

Cena de um espectáculo de circo. Terracota. Século I d. C. Milão, Museu do Teatro da Scala

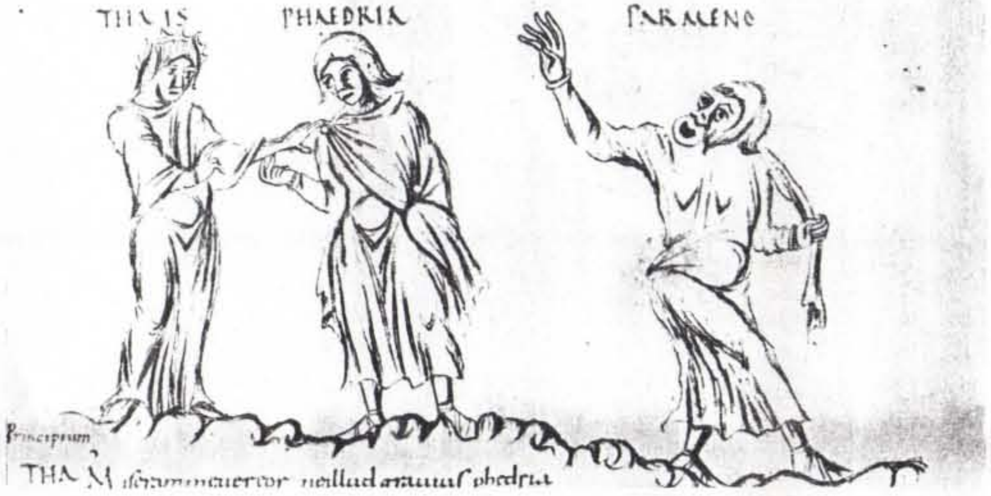
Cena teatral. Pormenor de um díptico de marfim oferecido ao cônsul Anastasius por ocasião duma representação dada em sua honra no dia da sua tomada de funções, 516 d. C. Paris, Biblioteca Nacional

É certo que, desde o fim da República, o êxito popular pertencia aos mimos. A corrupção da nobreza e dos cavaleiros acelerava uma decadência que se foi acentuando até ao momento em que, já não subsistindo nada do que Plauto, Cecílio e Terêncio representam, a pantomima acabou por açambarcar todo o interesse do povo latino.

Teria sido Lívio Andronico quem, casualmente, ocasionou, em Roma, a separação da dança e do canto tal como acontecera no decurso da decadência do teatro grego. Com efeito, Tito Lívio relata: «Andronico, como todos os poetas do seu tempo, representava pessoalmente as suas obras. Sendo reclamado muitas vezes pelo público, acabou cansando a voz. Solicitou então e obteve, diz-se, o favor de colocar diante do tocador de flauta um escravo jovem que cantasse por ele. Desta forma podia representar o *canticum* com maior vigor e expressão, uma vez que já não tinha de se preocupar com a voz.»

Suprimido o diálogo *(diverbia)*, a pantomima não conservou da primitiva estrutura do drama senão a «canção» *(cantica)*, cujos textos eram muitas vezes fornecidos pelos poetas e em que se introduziam árias em voga, tendo os coros perdido consideràvelmente a sua importância.

O *drama lírico* ou *musical* nascerá, igualmente, sob o reinado de Augusto, das antigas formas teatrais e constituirá a par da pantomima um género autónomo.



Cena de *O Eunuco*, de Terêncio. Só o escravo «Parmeno» usa máscara.
Cópia do século IX ou X, de um manuscrito mais antigo. Paris, Biblioteca Nacional

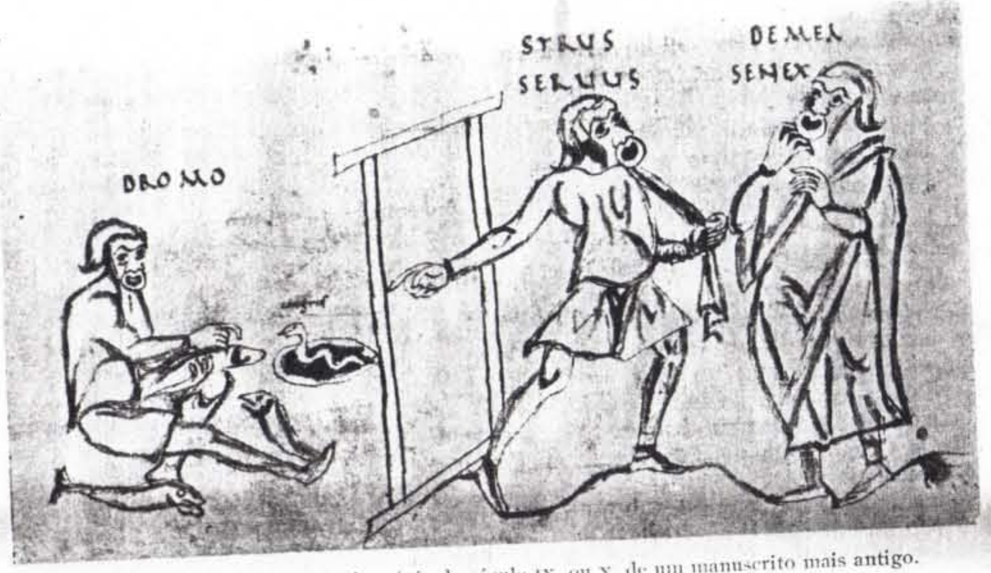
Para os imperadores, tais formas tinham a dupla vantagem de agradar à plebe cosmopolita de Roma, e bem assim a todos os povos submetidos, fossem quais fossem a sua língua e a sua raça. Constituíam assim um artigo de exportação capaz de contribuir para o domínio e para o prestígio de Roma.

Júlio César e depois Augusto, seguindo-lhe o exemplo, não incitavam todas as nações conquistadas a fazer este teatro? Por isso se pôde escrever que a pantomima e o espectáculo lírico ou musical foram por eles postos ao serviço da unidade romana.

Os libretos dessa espécie de bailados não passam de pretextos para tratar todo o género de assuntos. Havia sempre ocasião para acrescentar-lhes ou amputar-lhes qualquer coisa. Esses temas eram retirados de todas as obras possíveis: até das *Traquínias* de Sófocles foi tirada uma pantomima! Bastava para tanto que houvesse um pretexto para cantar. Chegou-se ao ponto de mostrar em cena Leda ceder aos desejos do Cisne, ou Pasifeia aos do Touro, assim como a ver-se matar o herói substituindo-se o actor, no momento preciso, por um escravo ou um condenado... Tudo isto com uma grande quantidade de música, dos mais variados instrumentos: flauta, saltério, flauta de Pã, harpa síria, trombeta, crótalo.

A *quironomia*, apreciada já pelos Gregos, criara em Roma um autêntico léxico da linguagem das mãos, e por isso o espectáculo provocava discussões acaloradas entre os especialistas.

Batilo (protegido de Mecenas, que o libertou), no género cómico, e



Cena dos *Adelfos*, de Terêncio, cópia do século IX, ou X, de um manuscrito mais antigo.
Paris, Biblioteca Nacional

Pílades, no género sério — o primeiro vindo de Alexandria, e o segundo da Cilícia —, foram talvez os artistas mais célebres de então. Autênticos ídolos da multidão, muitas vezes íntimos dos grandes e mesmo dos imperadores, Batilo e Pílades contribuíram para o desenvolvimento desenfreado do luxo e deram-nos também uma imagem da decadência geral dos costumes romanos.

Esta decadência exprime-se de forma ainda mais espectacular pela amplidão e crueldade crescentes dos jogos do circo e do anfiteatro. No reinado de Cláudio, chegou a ver-se mais de uma dezena de milhares de combatentes, escolhidos entre os criminosos, defrontarem-se na arena, e Suetónio conta que, um dia, Calígula, à falta de condenados, mandou atirar para o combate alguns espectadores...

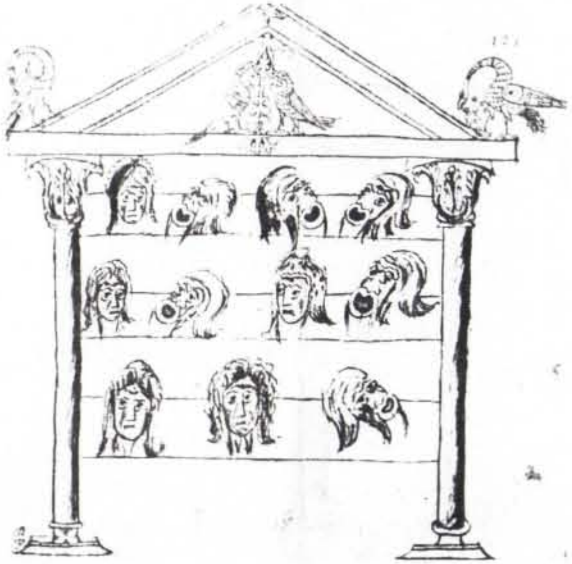
De Domiciano (95) a Maximiliano (303) numerosos mártires cristãos verteram igualmente o seu sangue na arena até ao momento em que o edicto de Milão, de Constantino, reconheceu à nova religião o direito de existir.

As *naumaquias*, combates navais simulados, não tiveram menos êxito em Roma do que as lutas dos gladiadores. Mas foram com certeza as *caçadas* que encontraram maior acolhimento: o espectáculo de numerosos animais ferozes provocava um entusiasmo delirante. Por isso, por ocasião da consagração do Teatro de Vénus Victrix, e ao longo dos cinco dias que duraram os espectáculos, Pompeu teria mandado para a arena quatrocentas panteras e seiscentos leões para matar. E Cláudio teria mandado matar um soberbo pitão, ao qual, segundo afirma Plínio, teria sido antecipadamente dada uma criança para devorar... Trajano, após a sua vitória sobre os Dácios, presenteou o povo com cento e trinta e três dias de espectáculos. Nero, Cómodo, Caracala não receavam exibir-se eles próprios nos combates de animais e nas caçadas.

Não devemos esquecer que os jogos do circo recorriam à maquinaria teatral e que muitas vezes as próprias representações cénicas participavam nesses êxitos.

No seu *Tratado sobre a Arquitectura*, Vitrúvio explicou as razões por que se distingue a arquitectura dos teatros romanos, construídos sòmente depois do fim da República, da dos teatros gregos (55 a.C.) «Se damos ao proscénio mais largura que os Gregos, é porque aqui todos os artistas representam em cena, sendo a orquestra reservada para os assentos dos senadores. A altura do proscénio não deve ultrapassar os cinco pés para que as pessoas sentadas na orquestra possam ver toda a representação dos actores... Os Gregos têm uma orquestra mais espaçosa, uma cena mais recuada, um proscénio menos largo pela simples razão de que lá, se os actores trágicos ou cómicos representam na cena, os outros artistas (coreutas, músicos, etc.) representam na orquestra.»

O teatro romano trouxe sobretudo enriquecimentos decorativos espectaculares e de carácter grandioso, com arcadas, escadarias, vomitórios: uma arquitectura própria para impressionar o espírito dos espectadores impondo-lhes o seu luxo e o seu peso. Geralmente os teatros romanos são construídos em terreno plano, não estando encostados a qualquer colina, e dispõem de várias galerias; são fechados e protegidos do sol e da chuva por um *velarium*. Perfeitamente independentes da paisagem, não fazem parte do conjunto da cidade, conservando a sua autonomia.



Estante para máscaras de *Hecira*, de Terêncio. Manuscrito latino, cópia do século IX, ou X. Paris, Biblioteca Nacional

De dois hemiciclos justapostos, os Romanos fizeram o anfiteatro de forma elíptica. Os circos por sua vez saídos dos estádios gregos são *hipódromos*.

As representações das tragédias e das comédias imitavam as dos Gregos. Uma *cortina*, que estes últimos, como já vimos, parece terem ignorado, abria e fechava todo o espectáculo teatral em Roma. Colocada na cave da cena, ela erguia-se para fechar esta. O guarda-roupa distinguia-se segundo o carácter da peça pelo emprego ou do pálio ou da toga. Pólux, na sua obra mencionada no capítulo precedente, estabeleceu uma espécie de catálogo das máscaras, semelhantes às do teatro grego da decadência. Constatamos assim que as da comédia se mantêm comuns às representações de peças de Menandro, de Plauto e de Terêncio e obedecem às leis de um simbolismo determinado: «Na distinção dos sexos, a barba tinha a primazia. Outro traço distinto era a pintura: os homens tinham a cara tostada pela vida ao ar livre; a pele branca das mulheres recordava a sua reclusão no gineceu. Quanto às idades a coloração dos cabelos era o principal indício, ao qual nos homens se acrescentava a sua ausência, ou a sua presença e a coloração da barba. O branco e o grisalho caracterizavam a velhice, o castanho a meia-idade e o loiro a adolescência. Para revelar a condição social, bastava por vezes um pormenor de adorno: por exemplo, o ouro e as jóias da cortesã, o véu púrpura da alcoviteira, a monumental peruca do ferrabrás. Outras vezes é a própria profissão que imprime a sua marca na fisionomia: o mensageiro reconhecia-se por um colorido vivo, o parasita pelas orelhas deformadas pelos puxões...» (O. Navarre).

As concepções arquitectónicas de Vitrúvio, e o emprego das máscaras, serão objecto de polémicas, alguns séculos mais tarde, em Itália, e determinarão em grande parte as formas de um novo teatro em todo o Ocidente.

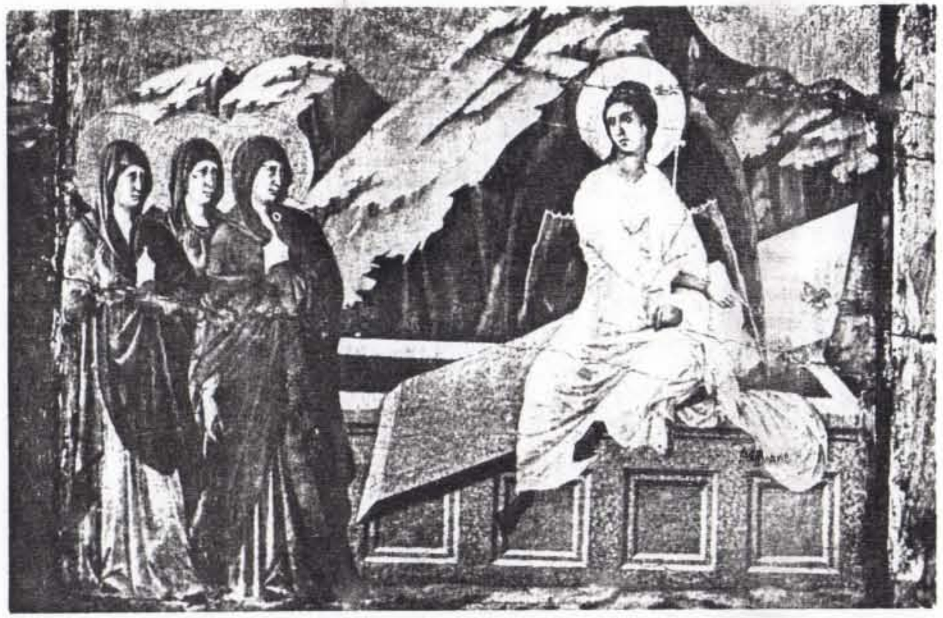
Saltimbanco e macaco. Baixo-relevo. Catedral de Bayeux

O TEATRO MEDIEVAL

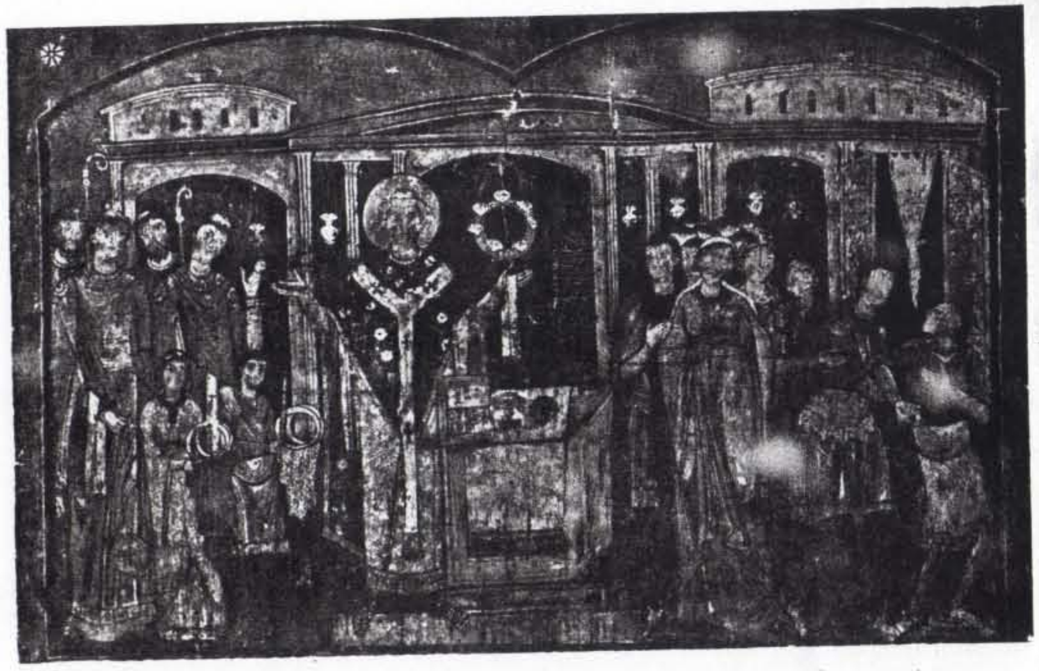
As sangrentas exibições do circo e do anfiteatro romanos tinham matado o paganismo no momento em que a crise do mundo antigo atingia o seu ponto culminante em virtude da completa transformação das relações económicas até então fundadas na escravatura. O trabalho fora considerado pelos Romanos como desonroso para o homem livre, mas as oficinas artesanais tinham-se desenvolvido. Assistira-se primeiramente a um afluxo do campo para a cidade, depois, no século II, a um refluxo da cidade para o campo. A aristocracia de nascimento tornara-se cada vez mais parasitária. Os proprietários de bens de raiz aspiravam já na província ao poder local. A desvalorização da moeda acelerava-se e a circulação monetária acabaria por desaparecer quase completamente no século V. Desde Constantino que se assistia a uma fuga de Roma das pessoas importantes para escapar aos pesados encargos que o Estado lhes impusera. As terras dadas aos soldados (o colonato) tinham desenvolvido uma espécie de economia provincial, e as cidades haviam perdido a sua anterior importância. As revoltas dos escravos, os levantamentos das legiões aqui e ali, as revoltas palacianas, provocando uma centralização administrativa cada vez maior, levaram os imperadores a tentar consolidar melhor a sua autoridade, a aumentar o seu prestígio combatendo a crescente influência das culturas estrangeiras, sobretudo orientais, considerando-se a si mesmos como deuses: Calígula não aparecera em público armado como Hércules e com os símbolos de Júpiter?

O cristianismo apresentou-se como o reflexo desta decomposição do mundo antigo; a Igreja, ajudando à formação de um novo estado, feudal desta vez, viu esta evolução precipitada pela conquista germânica da Itália. Teodósio II, em 435, após ter suprimido a estátua da Vitória, escorraçado as vestais do templo, apagou definitivamente esse fogo sagrado que ardia há mais de onze séculos. A união do feudalismo e da Igreja ia originar o nascimento de uma nova civilização, a da Cristandade, e impor uma nova religião universal que necessàriamente iria considerar tudo quanto restava do teatro pagão, com as suas crueldades e a sua devassidão, como sendo um meio de corrupção do espírito e da carne.

Assim, uma vez no poder, os cristãos destruirão todo esse teatro, excomungando, nos primeiros concílios, os actores, as suas mulheres e os seus descendentes. Só no século IV é que o concílio de Cartago reconsiderará sobre esta severidade. E se os mimos subsistiram, foi de forma dispersa. Mas, ao longo do que se chamou a noite medieval, dominada pela expectativa do milagre, prenhe de misticismo e ainda de magia, esses mimos possibilitaram a transição entre o tempo das atelanas e o dos *jograis* na vida do teatro profano.

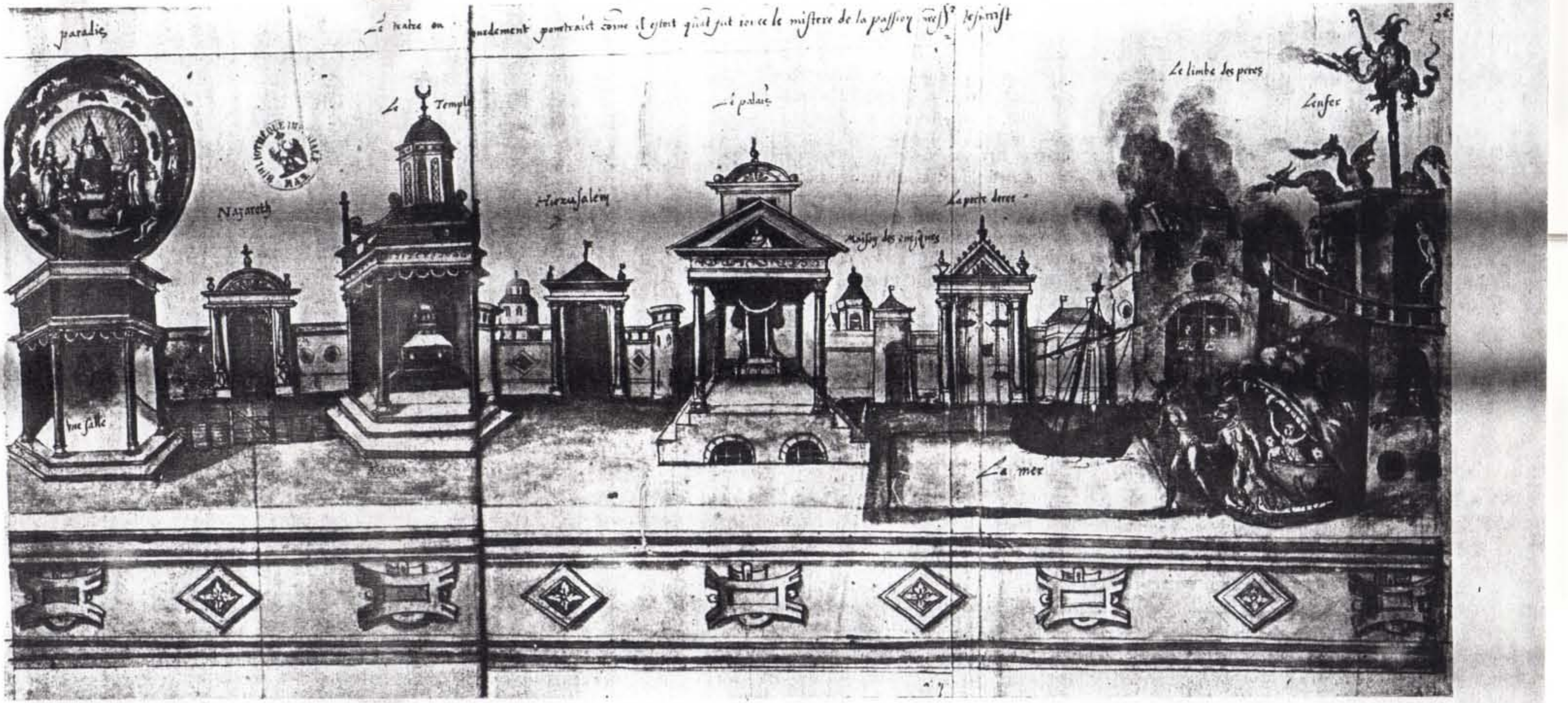


Uma das primeiras formas do teatro religioso: o diálogo pascal. Este pormenor de um retábulo pintado por Duccio di Buoninsegna representa as Santas Mulheres pedindo ao Anjo o corpo de Cristo, enquanto o Anjo lhes anuncia a Ressurreição. Sena, Museu da Opera del Duomo



A Missa de S. Clemente. Trata-se duma missa já «dramatizada», visto nela se mostrar o tribuno Sisínio, que S. Clemente tornou cego para o castigar por ter querido impedir a sua mulher Teodora de comparecer às reuniões dos cristãos. Enquanto clérigos e laicos rodeiam o altar, Sisínio, atacado de cegueira, sai pelo braço de um servo. Fresco da Igreja de S. Clemente, em Roma. Cerca de 1080

Tal como o teatro antigo, o da Idade Média está profundamente marcado pela paráfrase de certos responsos retirados dos ritos religiosos. Encontram-se os primeiros elementos nos cantos alternados comparáveis aos das Dionísias (*canto das antífonas*), aos quais o papa Gregório o Grande havia de dar no século VI uma regra, e sobretudo nos *tropos*, cuja origem se atribui à comunidade religiosa de Saint-Gall, no século X, e que são a fonte do teatro moderno: os tropos determinavam variações musicais e poéticas parafraseando os recitativos evangélicos. Eram destinados a ajudar a memória dos recitadores, e compunham-se de *estrofes cantadas* que formaram primeiro diálogos, e depois pequenos dramas. O Evangelho deu origem a uma *liturgia dramática*: como por exemplo o tropo do Anjo anunciando às mulheres a Ressurreição de Cristo, onde apareciam sucessivamente os Apóstolos, as três Marias, etc. Dela saíram o *drama litúrgico*, depois os *jogos* no século XIII, os *milagres*



Miniatura de Hubert Cailleau e Jacques de Moëlles representando o teatro onde se representou, em Valenciennes, em 1547, *O Mistério da Paixão*. Nela se vê uma série de mansões e, segundo o costume, nas duas extremidades, o Paraíso e o Inferno; algumas mansões eram providas de cortinas que se abriam ou fechavam conforme as necessidades da acção. Paris, Biblioteca Nacional

no século XIV e por fim os *mistérios* no século XV. O manuscrito de um tropo de São Marcial de Limoges transmitiu-nos certas imagens deste primeiro esboço de representação sacra que se deveria enriquecer progressivamente com episódios dialogados, cantados e representados. Desta maneira se desenvolveram formas dramáticas mais espectaculares perante os fiéis, na própria igreja, no prolongamento da *missa*, e por vezes com a participação dos assistentes por ocasião das festas do Natal e da Páscoa, para celebrar o nascimento e a morte de Cristo, e onde podemos reencontrar um certo ritmo cíclico que recorda o das estações nas religiões precedentes. Da cripta ao coro, com o *altar* e o *púlpito*, que constituíam os primeiros elementos cénicos, o drama

não podia deixar de se encaminhar primeiro para o átrio e depois para o adro da igreja. Os sacerdotes foram os seus primeiros intérpretes, mas é indubitável que a intervenção das danças, depois do canto das antífonas, e por fim dos tropos constituiu a base dos esboços dramáticos. *A Queda de Adão*, de IGNACE, não passa ainda de uma leitura dialogada dos Evangelhos (século IX); teriam sido os monges de Gand quem, no século X, pela primeira vez, imaginaria representar o Sepulcro por uma voz velada que desaparecia após a Ressurreição. As réplicas dos tropos eram já divididas por vários sacerdotes, cujo traje se ia gradualmente modificando para se adaptar melhor às personagens.

Após o terror do Ano Mil, com o magnífico desenvolvimento da arte romana, do ouro e dos mosaicos, da fantasmagoria dos vitrais e das luzes, dos ricos trajes dos bispos, dos cónegos, dos diáconos, dos cristãos, o esplendor das mitras, dos báculos, das batinas, das casulas, dos estandartes, a riqueza dos acessórios do culto, a sonoridade das músicas, o drama litúrgico não poderia deixar de se engrandecer, preparando o advento de uma nova época teatral. A intenção devota pendia por vezes para a mascarada com a animação processional dos *Profetas de Cristo* ou das *Virgens Loucas*.

Quanto mais a multidão se envolvia no drama litúrgico, tanto mais necessário se tornava simplificar o texto de forma a ser compreendido e representado; e quanto mais se recorria com esse fim ao latim vulgar, tanto mais o drama se afastava do seu ambiente religioso. Assim ele foi progressivamente atingindo a importância que tiveram os mistérios nos séculos XIV e XV.

Em França, no princípio do século XII, um discípulo de Abelardo, HILAIRE, escreveu um *Milagre de S. Nicolau*, uma *História de Daniel* e uma *Ressurreição de Lázaro*, onde, pela primeira vez, aparecem textos franceses fundidos aos textos latinos. Por fim, um clérigo anónimo, já imbuído de espírito cortês, compôs um *Jogo de Adão*, que foi provàvelmente representado, sob a autoridade eclesiástica, pelos burgueses e estudantes amadores reunidos num desses agrupamentos constituídos para executar certas práticas religiosas e de caridade e aos quais se deu o nome de *confrarias*. Algumas delas dedicar-se-ão mais tarde à representação exclusiva dos dramas sacros. A *Confraria da Paixão*, a mais célebre, chegou até a adquirir, nos fins do século XIV, uma espécie de monopólio em França. Estava assim aberta a via para um teatro farsesco de carácter profano, cujas formas se diferenciam cada vez mais da liturgia.

O século XII marca desta forma um autêntico despertar do teatro nas celebrações solenes da Igreja, invadindo, já pela procissão, o *adro*, fazendo mesmo intervir o cómico (por exemplo com o burro de Balaão), aumentando a participação dos fiéis e conquistando a sua comunicação. Constrói-se já uma representação simbólica do *Paraíso* e do *Inferno*. E é evidente que os vícios do povo e as excentricidades do clero do tempo se deviam misturar aos actos de fé mais sinceros, o que explica numerosas e extremas vulgaridades e o género burlesco tantas vezes misturado com o género sacro. Os autores romanos das iluminuras conservaram-nos a versão desse realismo primitivo.

Não devemos esquecer que ao mesmo tempo, em quase toda a Europa, saltimbancos, acrobatas e bobos se exibiam nas praças e largos, nas feiras e nos lugares de peregrinação, ajuntavam a multidão provocando-lhes a admiração; da mesma forma os jograis cantavam *gestas* e *paixões*, escritas em verso, nos claustros das igrejas; a *Festa dos Reis*, por exemplo, apresentava-se como uma recordação dos banquetes romanos; o *Carnaval* continuava a ser pretexto para folguedos, mascaradas e divertimentos paródicos e indecorosos que se prolongarão para além da Idade Média. A *Festa dos Loucos* ou *dos Tolos*, em França, as *Schembartlaufen*, que, na Alemanha estão na origem das *Fastnachtspiele* (jogos de Carnaval), constituíam uma espécie de paradas cómicas, recheadas de pequenas cenas da vida quotidiana, acompanhadas de diálogos onde não faltavam ditos picantes e obscenidades. Tudo isso preparava a formação do *teatro profano*.

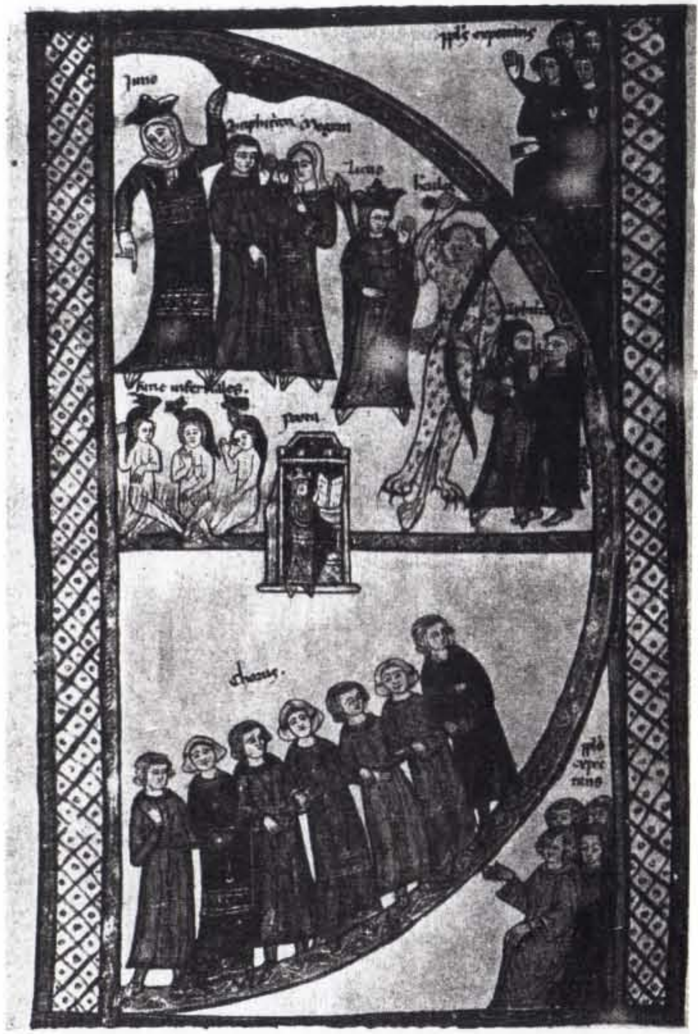
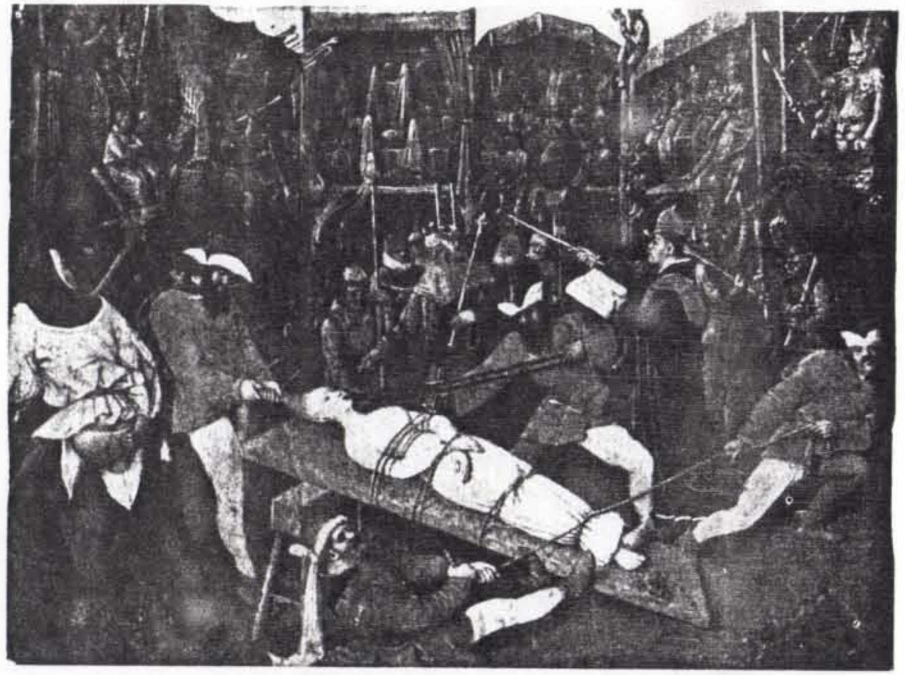


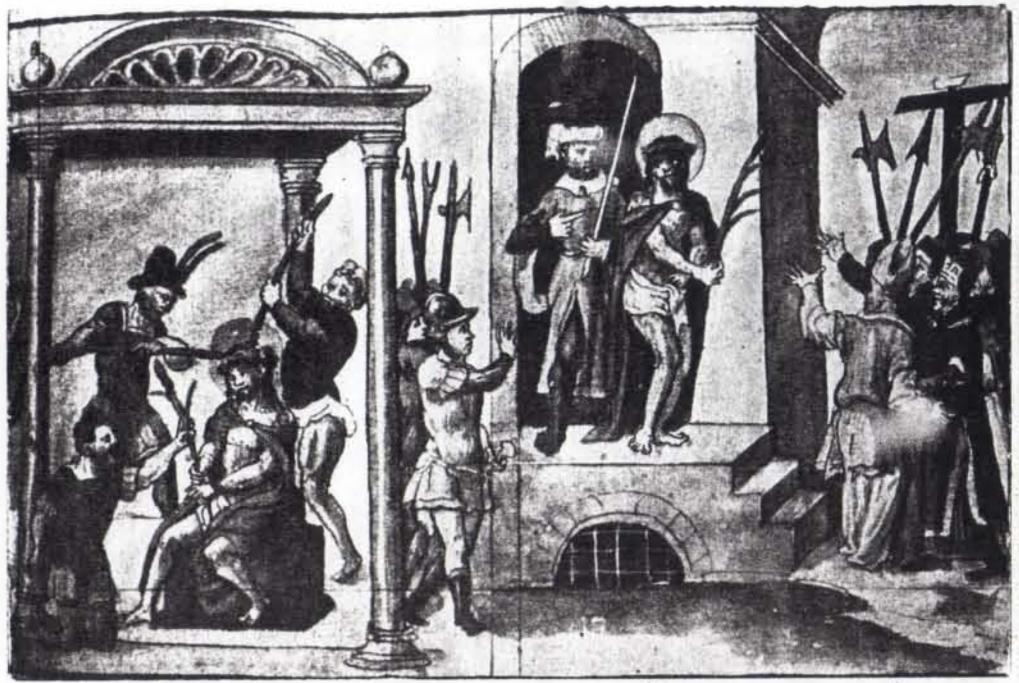
Ilustração para *Hércules Furioso*, de Séneca. Ao centro, um declamador lê o texto da peça, e os actores que o rodeiam mimam a acção; em baixo, o coro; nos ângulos da direita, os espectadores. Miniatura do século XIV. Roma, Biblioteca do Vaticano

Não devemos esquecer também que as sobrevivências do teatro antigo e da influência greco-romana, se bem que pareçam não ter subsistido senão raramente, ainda podem ser detectadas numa *Paixão de Cristo* em Bizâncio, atribuída a GREGÓRIO DE NAZIANZO, mas que deve datar do século VI. No século X, a extraordinária obra de uma jovem beneditina da abadia de Gandersheim, em Saxe, chamada HROTHSWITH (cerca de 935-1001), revela a influência de Terêncio e de Séneca em curtas cenas dramáticas compostas para serem lidas ou representadas no interior do claustro. Podemos, portanto, pensar que, nos conventos e mosteiros, subsistia uma espécie de teatro intermédio, bastante livre e de certa maneira *mundano*, muito diferente do drama litúrgico. Em contrapartida, as comédias latinas, como as que chegaram até nós de VITAL DE BLOIS ou de MATHIEU DE VENDÔME, não passam de pura retórica de intelectuais.

Cerca de 1200, em Artois, JEAN BODEL († 1210) compõe um drama popular extraído da *Legenda Áurea* e impregnado do ardor religioso das Cruzadas, simultâneamente épico e místico, simples e extravagante, misturando os santos, o rei, e os ladrões, os cristãos e os pagãos, contrapondo a truculência e a chalaça ao sentimento heróico da legenda: *O Jogo de S. Nicolau*. Nele aparece a alusão à actualidade e no diálogo participa um calão sarraceno totalmente inventado, um pouco à maneira como Molière inventará o seu calão turco no *Burguês Fidalgo*. Pela mesma altura, um outro drama litúrgico sublinha a transição entre os tropos e os milagres: *Courtois de Arras*, onde encontramos posta em acção a parábola do Filho Pródigo e que termina por um *Te Deum*. Por outro lado, os jogos latinos vão-se com certeza perpetuando, mas os mimos representam então possìvelmente um papel importante, colaborando cada vez mais, com os burgueses e estudantes, nas representações dramáticas, e conquistando por vezes a celebridade, como um certo VITALIS de que nos falam as crónicas.



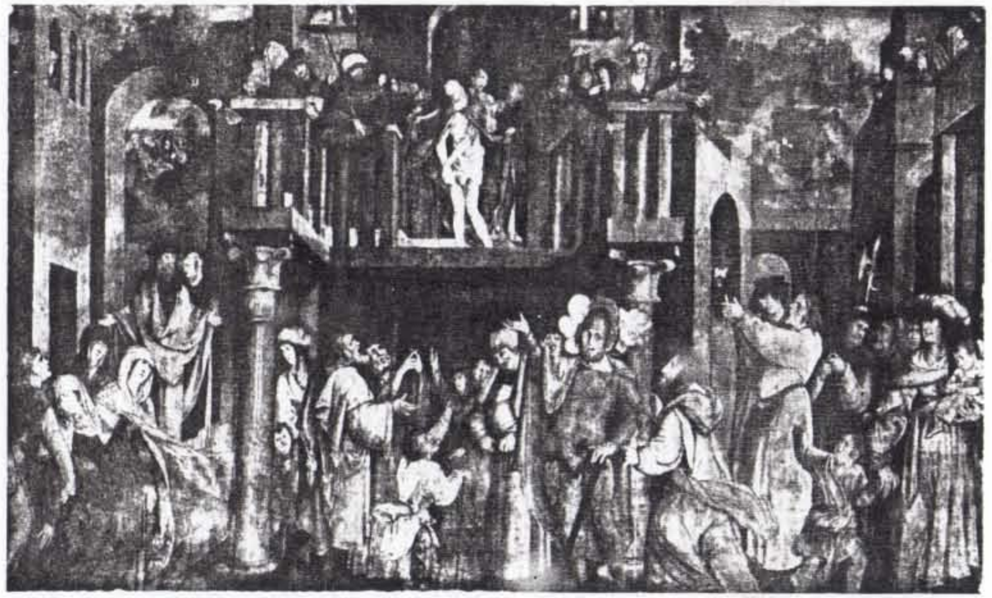
Uma cena de *O Mistério de Santa Apolónia*, pintada por Jean Fouquet, muito provàvelmente depois de ter assistido a uma representação deste mistério. Cerca de 1450. Chantilly, Museu Condé



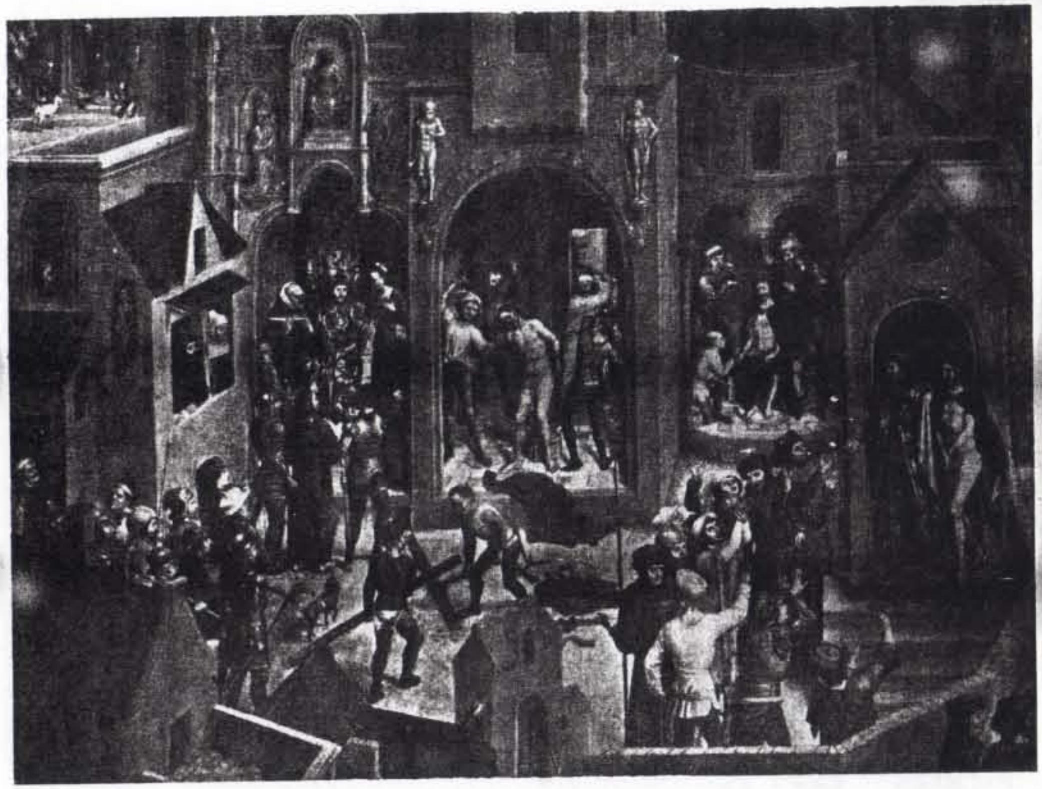
Uma cena de *O Mistério da Paixão* representado em Valenciennes, em 1547
«A Coroa de Espinhos». Pintura de Hubert Cailleau. Paris, Biblioteca Nacional

A instituição da *Festa de Deus*, em 1264, parece acentuar o desvio das cerimónias religiosas da nave para o adro. Compreende-se portanto que, não sendo já sagrado o local das representações, o espectáculo se vá tornando cada vez mais profano. *O Milagre de Teófilo*, de RUTEBEUF (cerca de 1230-1285), permanece como a obra-prima desse período: é uma peça bastante grave não obstante certas notas de humor. Houve quem tivesse visto nela um esboço do *Fausto* porque, aqui, um clérigo se entrega ao Diabo.

A partir de então, o contínuo aumento do fervor popular pelos espectáculos não podia deixar de instigar novos autores. Tanto mais que todo o povo se achava arrastado por um movimento de fé que, depois de ter criado os mais altos monumentos, culminaria na construção grandiosa das catedrais góticas onde se exprime o *nascimento do génio francês* e cujo estilo se imporá ràpidamente a quase todo o Ocidente. Impulso criador incomparável onde a imagem da realidade se reencontra, vocabulário surpreendente capaz de exprimir o mundo novo que nasce, determinando a sua ordem, adquirindo a sua dimensão, centralizado no poder real, do qual espera a coerência e a união. O domínio do espírito espalha-se do convento à *Universidade*. O centro da cristandade vitoriosa é mais Paris do que Roma. Tudo que precedeu será renegado: trata-se agora de inventar à medida de um tempo actual. A representação dos milagres desenrola-se diante das catedrais e agrupa todas as classes da sociedade numa participação e numa comunhão completas. Espectáculo imponente e que se estende por vários dias (até quarenta em Bourges para os *Actos dos Apóstolos*), perturbando todo o trabalho na cidade, mobilizando centenas de operários e de actores, fechando as igrejas mas abrindo à tarde e à noite as tavernas. Estes espectáculos viverão até ao tempo da Reforma. Só desaparecerão sob os golpes dos seus inimigos: os protestantes, que cumularão de troças essas intervenções de uma Virgem de que o povo faz Rainha da Misericórdia e padroeira das causas desesperadas; os eruditos e letrados, que reanimam a Antiguidade com o *humanismo*; e por fim os bispos, que se tornam hostis aos milagres e mistérios em virtude dos abusos que as suas representações provocam e do carácter «bárbaro» de alguns divertimentos que a eles se juntaram.

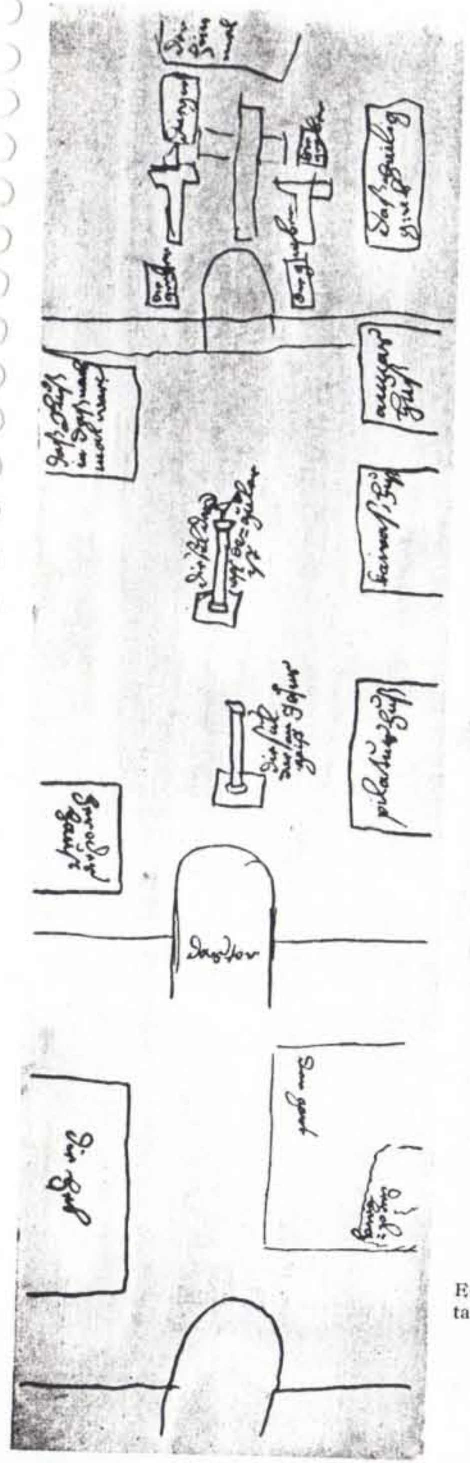


Representação duma cena da vida de Cristo (O Ecce Homo) numa igreja alemã. Estas representações ainda eram frequentes na Alemanha no século XVI. Pintura de Hans Schäufelein, 1517. Castelo de Schleissheim (Alemanha), Pinacoteca

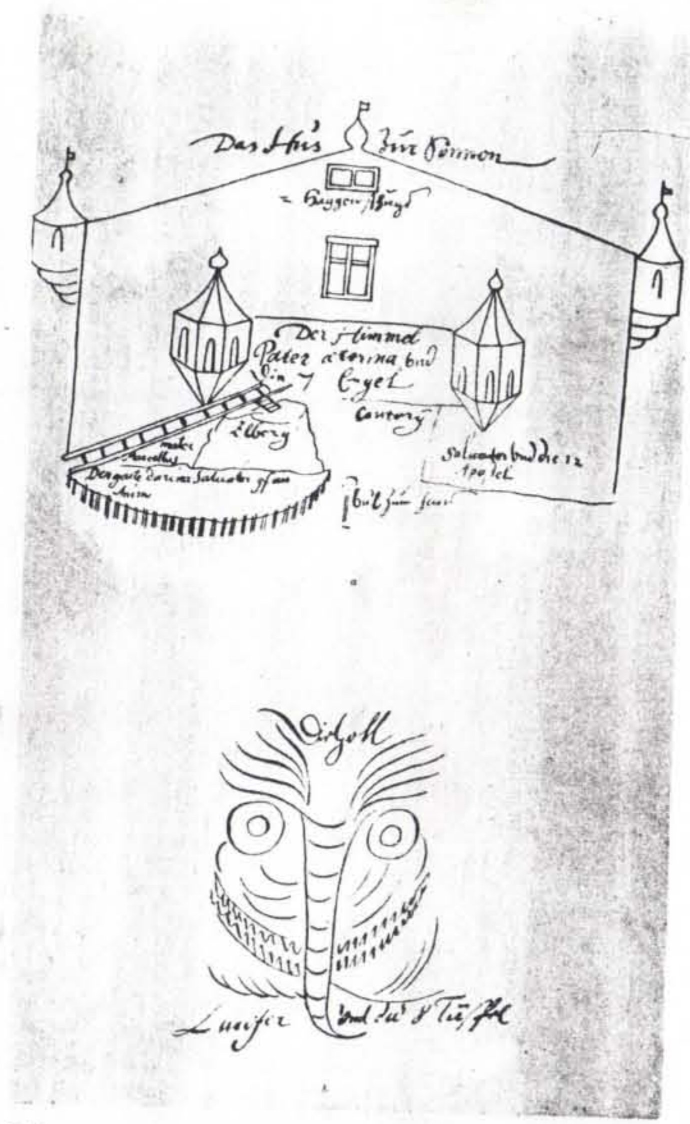


Pormenor de *A Paixão*, pintura de Memling. É evidente que a composição do quadro foi sugerida ao artista pelos espectáculos de representação simultânea. Pinacoteca de Turim

A Renascença reflectir-se-á noutras formas dramáticas que ela irá adoptar particularmente da Itália, mas que lhe não farão esquecer o teatro medieval. No momento em que as catedrais góticas se acabam de construir, em que as trocas aumentam de província para província, de país para país, os mistérios permanecem como as manifestações características de um teatro popular e sacerdotal que coincide com os progressos da burguesia e do terceiro estado. Já então, motivado por uma certa decadência da mística religiosa, o elemento profano penetrara profundamente nos mistérios religiosos. E não tardará que ele ultrapasse o elemento sacro. As imagens realistas substituíram as imagens hieráticas. Gritos de revolta rompem aqui e além; a sátira torna-se mais viva. Basta recordar a seguinte apóstrofe característica do Senhor em *O Último Julgamento*: «Vós, prelados e ricos, roubastes verdadeiramente toda a minha Igreja ao despojar as pobres ovelhas...» É, finalmente, no século XV que, lentamente, vai começar a despertar no povo francês



Esboço do dispositivo das mansões para *A Paixão* representada em Lucerna, na Praça do Mercado, na Páscoa de 1583. Biblioteca de Donaueschingen



Dois esboços para a cena da segunda jornada de *A Paixão*, representada em Lucerna, na Praça do Mercado, na Páscoa de 1583. O esboço superior representa o Céu, o de baixo o Inferno. Biblioteca de Donaueschingen

a consciência nacional, e que a monarquia, dominando por fim o feudalismo enfraquecido, vai realizar com Luís XI a unidade do reino.

A Guerra dos Cem Anos, as rivalidades dos príncipes, que obrigaram os reis ameaçados a fixarem-se sucessivamente em várias cidades do Centro antes de recuperarem o Louvre reconquistado, os massacres e as pilhagens das campanhas, os saques dessas espécies de novas «Grandes Compagnies» que constituíam os «Écorcheurs» e os «Routiers», as dízimas e os impostos excessivos, a própria fome, tinham com efeito levado o povo, a par dos burgueses, também já exaustos, a apoiar a acção da monarquia, ajudando-a primeiro a escorraçar os Ingleses e a esmagar a traição dos príncipes e dos duques, e em seguida a estabelecer a ordem nas finanças, no exército, na justiça, na nova economia e na sua florescente riqueza. O século XV é o século de Joana d'Arc, simples filha do povo e libertadora do território, o século de Jacques Coeur, o mais rico comerciante da França e conselheiro do rei, é enfim o século de Luís XI, primeiro príncipe de uma monarquia absoluta.

Os autores dos mistérios, muitas vezes juristas profissionais, satisfizeram as novas exigências traduzindo na língua vulgar os actos e os sentimentos quotidianos da multidão, tratando a história com desenvoltura, transpondo sem peias o passado para o presente, misturando o natural com o sobrenatural, a delicadeza com a grosseria, o simbolismo com o realismo mais excessivo. É assim que, da nudez simples que se observava nos *Milagres de Nossa Senhora*, se chegará a representar o simulacro dos piores suplícios, da decapitação solene ao extirpar das entranhas de Agripina e mesmo à exibição do seu sexo... A fé, voltada a maior parte das vezes para a superstição, manifesta-se na procura, através do empreendimento considerável e colectivo de uma representação, das emoções brutais e terríveis, assim como dos prazeres do riso, apesar das vantagens materiais que a cidade retira da presença de numerosos estrangeiros e dos beberetes nas estalagens. Mas os mistérios ilustram, essencialmente, o teatro de uma época de transição que consagra o nascimento de uma primeira forma social, económica e política de unidade nacional apoiada na unidade territorial de um país que prepara, para uns tempos, o poder absoluto dos reis.

Destes mistérios os mais célebres continuam a ser *A Paixão* de Eustáquio Mercadé, de Arras (1420), e, principalmente, os mistérios de Arnoul e Simon Gréban, de Mans (*O Mistério da Paixão, O Mistério do Acto dos Apóstolos*, cerca de 1450), já que Jean Michel, médico de Angers (cerca de 1486), apenas fez retomar, em seguida, as obras dos seus predecessores para estender desmesuradamente o texto e o embelezar. Nos mistérios, os elementos espectaculares são sempre dominantes. Os elementos literários, o estilo dramático, têm uma importância sumária. Uma tal concepção do teatro valia pelo que proporcionava de participação geral, que recorda a das representações atenienses (alguns cronistas avaliaram-na em 50 000 espectadores...). Ela exige mesmo a colaboração de pintores, que são encarregados não só de fabricar os cenários mas também muitas vezes de adaptar o guarda-roupa.

Por conseguinte, depois de todo o povo estar concentrado nos degraus em geral erguidos no adro, outras vezes (como em Ruão) no cemitério ou (como será o caso em Burges em 1536) no antigo anfiteatro romano, e de as altas personalidades e os eclesiásticos terem ocupado os seus lugares nas galerias, o espectáculo começava por *uma espécie de abertura musical* executada pelos instrumentos colocados a maior parte das vezes na parte do cenário que representava o Paraíso. No século XV os instrumentos que participavam nesta execução musical eram as trombetas, as trompas, a agrimusa, as harpas, os alaúdes, os arrabis, os pífaros, os tambores e os tubos de órgão. Os actores estavam agrupados sobre a área de representação das *mansions* (casas), isto é, das partes do cenário que simbolizavam um dos lugares onde se devia desenrolar a acção. Essas *mansões* eram normalmente em número de dez, chegando a atingir o número de vinte e duas no *Mistério da Encarnação* em Ruão (1474) e o de setenta num mistério representado em Mons em 1501. Esses cenários alinhados sobre um estrado ao longo de toda a praça disponível eram sempre enquadrados nas extremidades por um cenário do Paraíso, jardim florido e encantador, e por um cenário do Inferno, ameaçador e grotesco, constituído por uma torre fortificada, um poço e um caldeirão onde era lançado Satanás, e uma monstruosa guela, inspirada no focinho de «Hellequim», espécie de Rei dos Génios (transformado depois em *Arlequim*?), que engolia e vomitava os diabos e o fogo. As diabruras constituíam, aliás, a grande atracção porque se prestavam a todo o género de divertimentos: chegavam a ser introduzidas nelas até a mulher de Plutão, Prosérpina... Acontecia por vezes que, à falta de espaço na praça para a montagem de todos os cenários, alguns limitavam-se a um *letreiro* indicativo, processo que os Ingleses parece terem utilizado mais frequentemente que os Franceses. As aparições, as mutações à vista, os alçapões, provindos do teatro grego, o esvoaçar de aves, nuvens, anjos, pombas, a ascensão de Jesus, enfim todos os «segredos» de uma maquinaria complicada que possuía os seus especialistas eram utilizados, tal como toda a espécie de animais pintados (dragões, monstros de toda a ordem).

Dos trajes utilizados, sabe-se que alguns eram alugados, outros emprestados, especialmente as batinas, estolas, túnicas e ornamentos, pelo clero, mas sabe-se também que muitos eram confeccionados propositadamente para a representação e por vezes em magníficos tecidos; assim se compreende que o luxo do guarda-roupa para *Os Actos dos Apóstolos*, no século XVI, possa ter sido qualificado de inaudito.

Um tal teatro, fundamentalmente espectacular, e de um nível literário demasiado baixo, não podia criar tipos capazes de se inscreverem na memória. Em contrapartida, parece indiscutível que ele foi decisivo na composição da maior parte das obras plásticas da época, no domínio da pintura e da escultura. E isso merece ser fixado. Efectivamente, Émile Mâle, cujos trabalhos sobre a Idade Média adquiriram uma autoridade universal, escreveu: «Pode-se dizer que todas as novas cenas que tomam parte na arte plástica de então foram representadas antes de ser pintadas»; e mais adiante: «Mas não basta reconhecer que os mistérios propuseram novos argumentos à arte, eles fizeram muito mais: transformaram a própria arte, renovando-lhe o espírito. Mercê dos mistérios, a arte do século XV dedicou-se mais à realidade do que

aos símbolos. Acabava aqui a arte insondável do século XIII, na qual toda a forma estava revestida de um dogma; agora encontramo-nos em face da história: Jesus vive e sofre diante de nós... As cenas da vida de Cristo deixaram de ser para eles hieróglifos simbólicos onde tudo estava determinado desde há séculos e que já não falava senão ao espírito. Eles viram os actores do drama sacro moverem-se na sua frente num cenário familiar. E compreenderam que eles tinham existido. O que até então tinham pressentido pela imaginação, viram-no com os próprios olhos. Pela primeira vez eram oferecidos modelos e eles procuravam copiá-los.» Sem dúvida a tese é em parte discutível, mas pelo exame, no que diz respeito sobretudo a um grande número de pinturas, parece-nos evidente que o espírito da sua composição é de essência teatral.

O êxito dos mistérios espalhou-se de tal forma que as várias confrarias, constituídas por burgueses, estudantes, padres, artesãos, vão passar a dar representações fora da praça pública, e nas quais muitas vezes o elemento profano introduzido em certas cenas vai desenvolver-se progressivamente. Desta forma, cada confraria, segundo a sua composição social e o seu espírito, vai-se gradualmente distinguindo pela escolha das peças e pelas experiências de encenação. Daqui resultará uma diferenciação entre os espectadores, resultarão agrupamentos temporários ou permanentes, e depois as corporações. O *primeiro teatro permanente* foi criado em Paris em 1402, mercê dos privilégios concedidos pelo rei Carlos VI à Confraria da Paixão, que desta forma adquiriu uma espécie de monopólio, e à qual se juntou em seguida a *Confraria dos Enfants-sans-Souci*, especializada na representação de *moralidades*, de *soties* e de *farsas*. Este primeiro teatro permanente era composto por um estrado bastante estreito com compartimentos ao fundo, fechados por uma cortina cuja abertura permitia a representação. A fim de utilizar as duas entradas laterais, estendia-se por vezes uma espécie de rompimento dos dois lados do estrado. Este dispositivo foi-se modificando a pouco e pouco até se transformar no que vemos representado nas ilustrações de Terêncio de Jean de Roigny em 1552. Durante muito tempo os frades desempenharam certos papéis-tipo nos mistérios, como foi o caso dos «Jacobinos» (dominicanos), tendo um deles, de Troyes, confessado ter descurado durante sete anos os seus deveres religiosos para estudar e representar o papel de Jesus...

Entretanto a Igreja apressou-se a fazer a distinção entre os mistérios e as farsas, as *soties* e as moralidades. Do que resultou uma série de proibições, de multas e de sucessivas ordenações. Os estudantes, especialmente, manifestarão sempre um grande prazer pela representação (os *Letrados da Basoche*, os *Enfants-sans-Souci*, etc.).

Se os actores amadores se agrupam em confrarias (ou *puys*) extremamente numerosas, as corporações dão provas no domínio teatral do mesmo zelo e actividade (tecelões, sapateiros, pedreiros, carpinteiros, etc).

Com efeito, essas organizações não contribuíram em menor grau para a evolução geral do espírito da burguesia e do povo até a comédia conquistar a sua autoridade no século XV. A verve dos amadores inspirou-se largamente nos *bonimenteurs* (charlatães de feira), o que, por outro lado, incita-

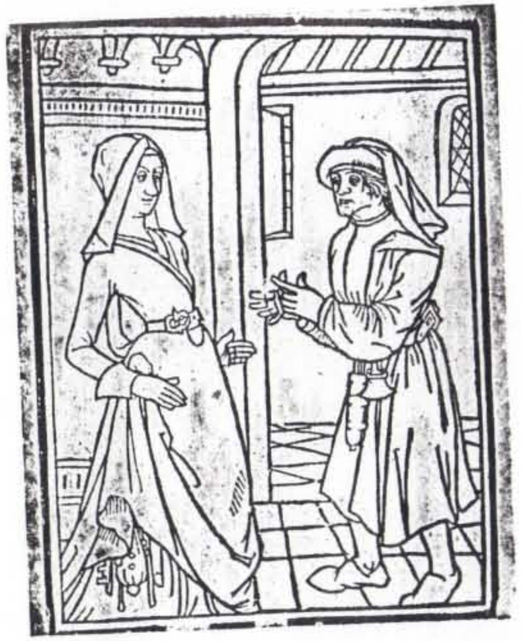
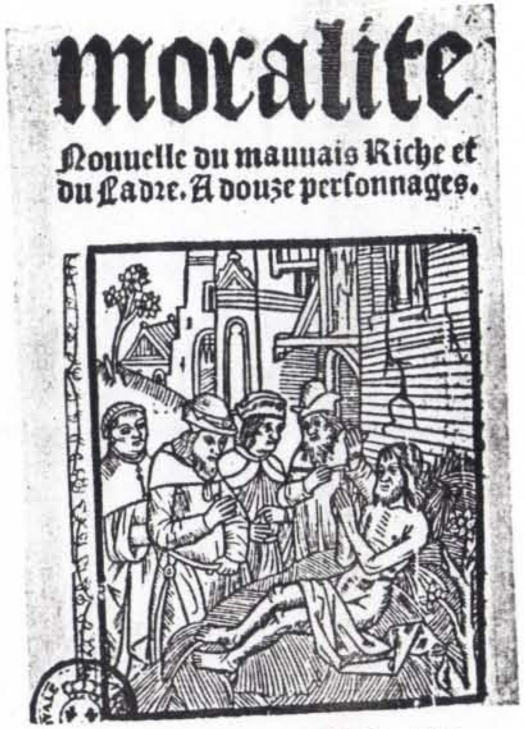


Ilustração para *A Farsa do Advogado Pathelin* («Pathelin» e «Guillemette»). Gravura em madeira. Paris, 1485



moralite

Nouuelle du mauuais Riche et du Ladre. A douze perſonnages.

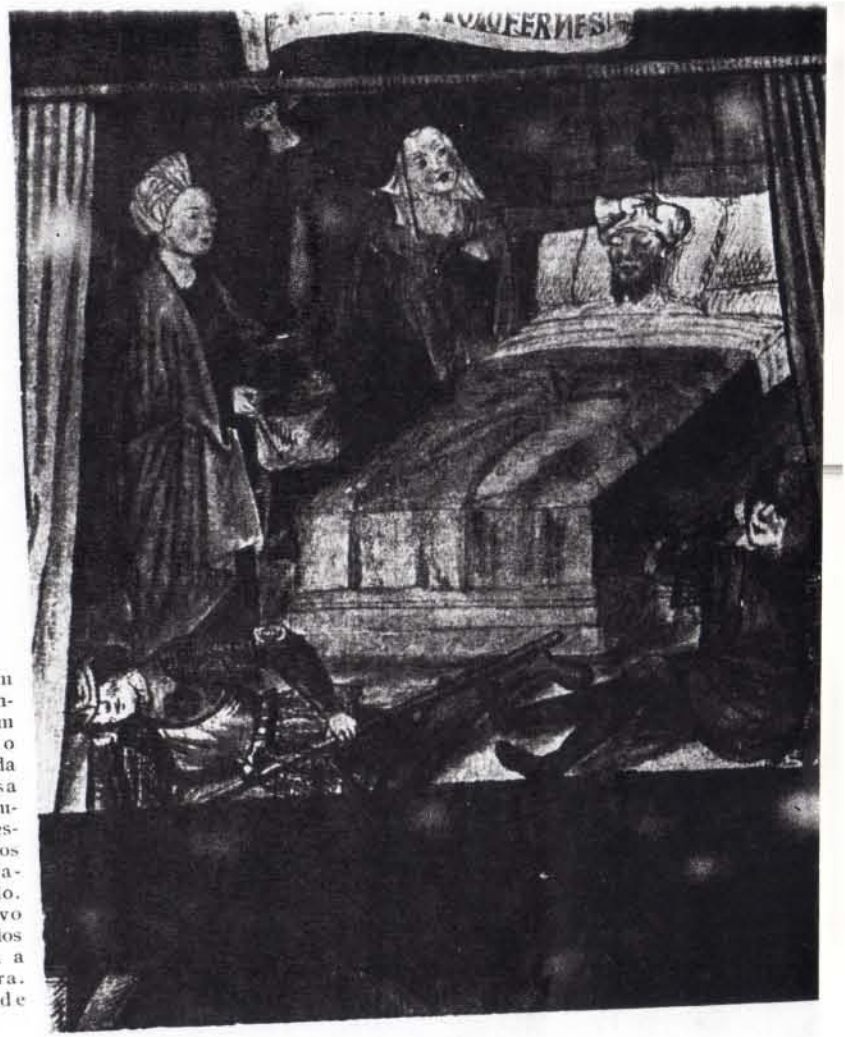
Ilustração para *A Moralidade do Mau Rico e do Ladrão*. Gravura em madeira. Fim do século XV

ria à representação de sátiras dos costumes que cada corporação melhor conhecia. Desta forma nasceram as *soties*, os *sermons joyeux* (sermões jocosos) e os *monólogos*, que em geral se agrupam sob o nome de farsas e de moralidades.

Não há dúvida de que é através da comédia que se revela a continuidade da tradição teatral, ao passo que entre o mistério e a tragédia clássica não há, por assim dizer, nada de comum.

Por conseguinte, o género cómico foi progressivamente desenvolvendo-se e melhorando até Molière o erguer à mais alta perfeição, fazendo dele, no prolongamento da moralidade do século XV, a grande comédia de costumes de carácter universal, sem descurar o contributo da *sotie*, rica de alusões (políticas e sociais), e o da farsa que leva o riso ao seu extremo.

No século XV a vida era difícil, cruel e dura. O povo oscilava entre dois extremos: o amor e o ódio, o riso e as lágrimas. A conclusão das moralidades e da farsa era que nada estava bem, mas que tudo podia ser muito pior. Censuravam-se os reis e os nobres nas *soties*, reflectindo-se nas peças representadas todos os acontecimentos locais ou nacionais. Nelas se aprovava um edital, nelas se escarnecia de um tratado. A sátira não desprezava os usos e costumes da



Judite e Holofernes. Um dos quadros vivos montados na rua (podem ver-se as vigas do tablado) por ocasião da chegada da princesa espanhola Joana a Bruxelas, em 1496. A sucessão destes quadros vivos compunha um verdadeiro drama mimado. Trata-se de um novo exemplo da transição dos carros de teatro para a cena fixa. Miniatura. Berlim, Arquivo de Estampas

vida privada: nela apareciam os cornudos, os amantes hábeis, as esposas pérfidas. Não chegavam os santos dos mistérios para representar a virtude e a honestidade?

O teatro medieval apropriava-se de tudo, dirigia-se a todos; o processo alusivo que utilizava muitas vezes, e que podíamos chamar de «circunstancial», em nada o diminuía no seu carácter popular e universal.

Censurou-se-lhe muitas vezes o não ser literário, mas, no entanto, foi do seu vocabulário, rico de palavras agrestes e expressivas, de provérbios, de galicismos e de imagens originais, que nasceu a língua francesa, essa lín-

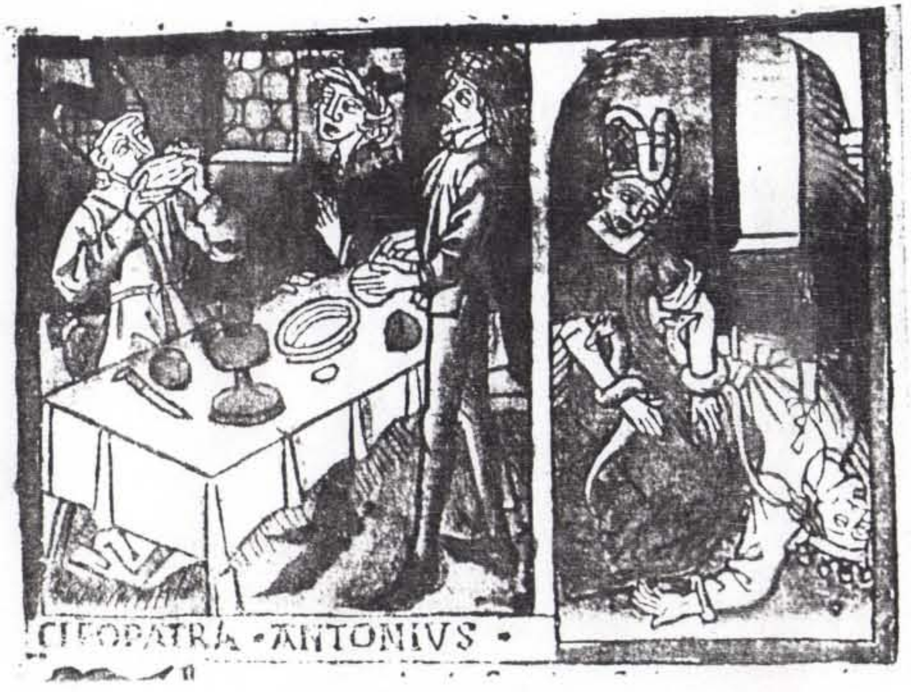


Ilustração de *De mulieribus claris*, de Boccaccio (Ulm, 1473), com cenas simultâneas de características teatrais

gua sã e vigorosa, sem afectação nem pedantismos, de uma naturalidade tão saborosa e rica cuja originalidade nunca morreu, e que pôs à disposição dos autores franceses, para a expressão do seu pensamento e do seu sentimento, um instrumento incomparável de maleabilidade e de elevação.

Se o *Jogo de Adão* continua a ser representativo do século XII, bem como o *Jogo de Robin e Marion*, de Adam de la Halle, do século XIII, a *Farsa de Mestre Pathelin* é a grande obra-prima do século XV, e mais: é uma obra-prima do teatro universal. Com efeito, ela é um modelo da forma como se podem encadear situações cómicas, como se podem fixar cènicamente os traços essenciais de um carácter, como se pode animar o diálogo e aumentar a sua eficácia pela originalidade e pela qualidade do estilo. Esta farsa (anónima) criou tipos que reencontraremos nos clássicos, e em primeiro lugar o tipo do advogado...

Alguns espectáculos eram já compostos de três peças: uma *sotie*, uma moralidade e uma farsa, especialmente os da Confraria dos Enfants-sans-Souci. Isso iria necessàriamente fazer multiplicar o número de autores.

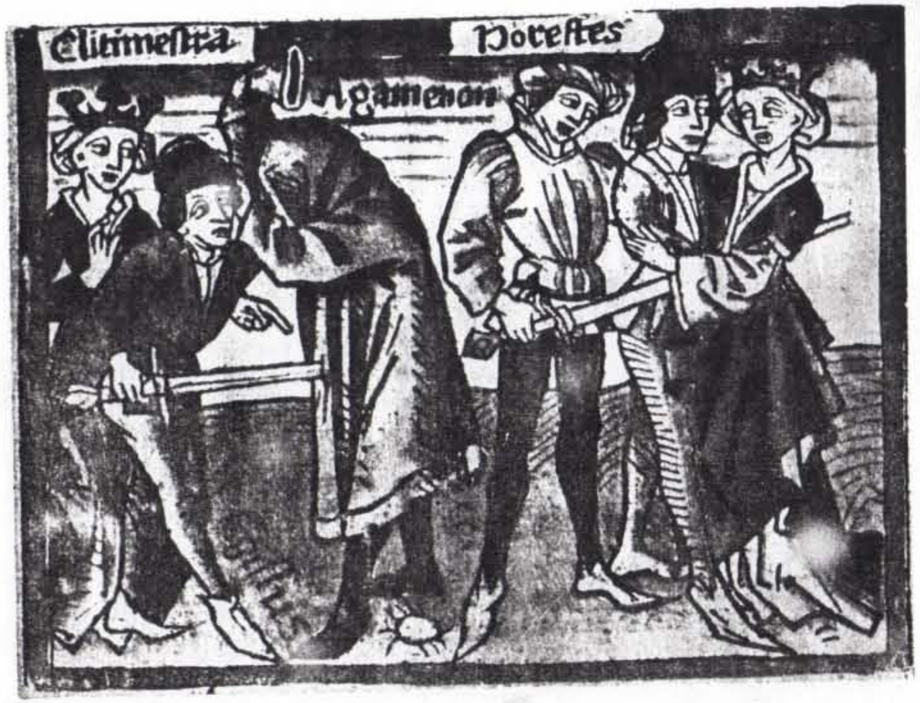


Ilustração de *De mulieribus claris* de Boccaccio (Ulm, 1473)

Não se assinalaram algumas duzentas e cinquenta peças de tipos diferentes no século XV?

No século seguinte esta produção aumentaria ainda, mas parte dela infelizmente desapareceu. Um manuscrito descoberto em Berlim, pelos meados do século XIX, permitiu conhecer sessenta e uma farsas e moralidades do século XVI. De entre as moralidades, das quais algumas eram demasiado longas (*A Condenação do Banquete* contava 3500 versos), citemos *O Filho Pródigo*, *Um Rico Malévolo*, *O Imperador que Matou o Sobrinho* e o *Jogo do Príncipe dos Tolos e da Mãe Tola*, escrita por PIERRE GRINGOIRE para defender Luís XII contra o papa Júlio II e representada nas Halles de Paris na Terça-Feira Gorda de 1511 com a intervenção do mais célebre actor do princípio do século XVI, JEAN DE L'ESPINE, apelidado Jean de Pont-Allais, várias vezes preso devido à sua verve irreverente, inventor e criador do nome e do tipo de *Songe-Creux*, antepassado de Triboulet, de Turlupin e de Gaultier-Garguille. Digamos desde já que as intervenções da justiça contra a sátira, e mesmo a de Francisco I, que pôs a ferros vários actores, não contribuíram senão para excitar a curiosidade e garantir o êxito popular (a sátira dos Basochiens e dos Letrados da Basoche, associados desde 1303, só virá a desaparecer no século XVII).

Entre as farsas mais célebres, citemos: *A Selha*, *A Farsa do Pastel e da Torta*; entre os monólogos e sermões jocosos: *As Queixas de Erbéria*, de Rutebeuf, e *O Franco-Atirador de Bagnolet*, que já foi atribuída a Villon.

Naturalmente que a farsa triunfante, composta e representada para o povo, não podia deixar de ser considerada como divertimento vulgar pelos intelectuais. Em meados do século XVI, o próprio Du Bellay, na *Defesa e Ilustração da Língua Francesa,* confessará o seu desprezo pelas moralidades e pelas farsas, querendo instaurar em França «as comédias e as tragédias na sua antiga dignidade».

Até lá, todas as imitações do teatro greco-latino permaneceram completamente desconhecidas do povo. Existia, sem dúvida, um *teatro escolar*, criado para distrair em certas ocasiões condiscípulos, professores e alguns convidados, nos colégios, como o de Navarre (criado em 1305). O único espectáculo público do género que chegou ao nosso conhecimento é a representação de uma peça de Terêncio em latim, na cidade de Metz, realizada no palácio episcopal, em 1502; o povo para lá se encaminhou em massa, mas, não compreendendo nada do texto, atacou os actores...

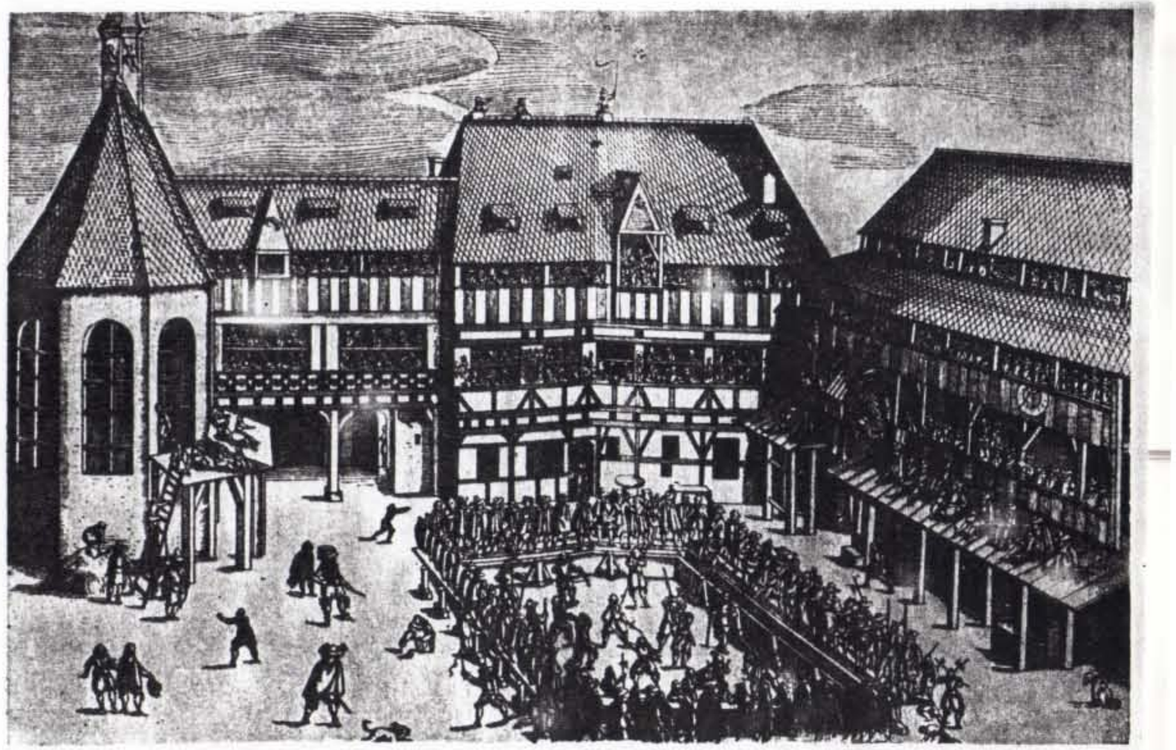
Uma nova época principiava, enquanto o teatro medieval consagrava junto do povo os seus últimos êxitos, depois de ter estendido a sua influência a vários países da Europa.

Com efeito, nesses países o desenvolvimento das formas cénicas revela-se bastante semelhante ao que ocorreu em França, mas distinguindo-se, no entanto, na sua expressão, por caracteres específicos.

O prestígio das *representações sacras* de Ruão, Orleães, Limoges, Burges espalhara-se muito além dos limites do reino. O êxito dos trovadores limosinos, languedócios, provençais, picardos, das canções de gesta e dos mistérios agiu incessantemente no crescimento do espectáculo medieval, principalmente em Espanha e Portugal, na Inglaterra, na Flandres e nos Países Baixos. Até ao século XV, o *trovador* e o *jogral* impuseram-se por toda a Península Ibérica, divertindo os ricos e os miseráveis.

Supõe-se que tenham sido representadas peças litúrgicas franco-latinas desde os séculos XI e XII, graças à ida para Santiago de Compostela dos Beneditinos de Cluny. A Igreja, neste país, não deixou que o teatro escapasse à sua influência, e não é por acaso que alguns dos mais célebres autores da arte dramática espanhola foram padres... Um *Mistério dos Reis Magos* foi pròvàvelmente representado no princípio do século XII na catedral de Toledo, entre dramas litúrgicos. Alguns dos *Milagres de Nossa Senhora* foram traduzidos por GONZALO DE BERCEO, trovador e sacerdote. Mas não podemos separar as origens do teatro espanhol do espírito nacional e religioso que durante sete séculos de história não cessou de exaltar a «reconquista» do país aos infiéis.

O génio espanhol encontrou a sua vitalidade nesta luta e as formas teatrais mais antigas identificam-se no *Auto Sacramental*, que sobreviverá do século XIII ao século XVIII, representação-tipo dada nas igrejas, nos mosteiros, nos palácios e nas casas senhoriais, e, por ocasião de certas festas religiosas, nas ruas pela utilização de carros sobre os quais se agrupavam os actores (origem da expressão *Fiesta de los Carros*). Neste caso, a representação era muitas vezes acompanhada de danças. Composto de três partes — um prólogo, um entremez e o «auto» pròpriamente dito —, o auto-sacramental, como concepção original e específica da Espanha, atingiria a sua maior perfeição com CALDERON, na época do Século de Oiro. As procissões do *Corpus* serviam de pretexto à interpretação dos textos santos, sempre com a participação dos carros simbólicos, e o concurso mútuo de padres e de actores que não hesitavam em improvisar. O uso dos cantos alternados, das figuras de dança, dos diálogos mascarados fixou-se nos paços reais e principescos sob a forma de *divertimentos*. Se as guerras civis, a luta do poder real contra os senhores feudais, e também a intolerância do Santo Ofício, alimentaram os temas da poesia épica, são o patriotismo, o amor e a honra que se tornam gradualmente as determinantes da acção dos heróis em cena, através de uma violência poética



Torneio de esgrima organizado em 1623 no pátio de um convento de Nuremberga (Heilsbrunner Hof), aonde vinham representar as companhias ambulantes de comediantes ingleses. Esta gravura, com os espectadores distribuídos por galerias, ilustra um aspecto característico das representações teatrais na Alemanha, a partir do século XVI onde o génio popular se afirmou com toda a riqueza e encanto de uma língua, a castelhana, que, desde o princípio do século XV, se aproximava da perfeição.

Existem poucos documentos sobre o século XIV, mas pode afirmar-se que os mistérios foram então representados em grande número (*A Assunção da Senhora Santa Maria*, por exemplo), ao mesmo tempo que era traduzido o teatro de Séneca. E GOMEZ MANRIQUE escrevia no século XV para o convento de Calabazano um *drama sacro* de 180 versos octossilábicos, que é o primeiro texto conhecido. As crónicas do século XV mencionam também os *entremezes* compostos de danças e diálogos acompanhados por coros onde parece certo terem aparecido actrizes, semelhantes a essas *jogralesas* que já acompanhavam os jograis. Tal como os *momos*, intermédios dançados, esses divertimentos cénicos eram sobretudo organizados por ocasião das festas do Natal e da Páscoa. Mas só no princípio do século XVI é que apareceram os primeiros autos sacramentais autênticos, de forma altamente literária e dramática. Um exemplo é a *Farsa Sacramental* (em *coplas*), de LOPEZ DE YANGUAS (cerca de 1480-1550). Na mesma época parece terem aparecido os *autos morais*, espécie de moralidades, e as *pastorais*, de JUAN DEL ENCINA (1468-1529). Nestas formas novas está em elaboração o que será o teatro pròpriamente dito; e se em tais textos dramáticos ainda não surge qualquer intriga, nem por isso se deixa de esboçar um efeito de contrastes, uma singular mistura de poesia e de realidade que se irá enriquecendo e aperfeiçoando incessantemente e dará o verdadeiro significado e originalidade à comédia espanhola. Como as éclogas de Juan del Encina foram representadas em 1492, este autor pôde ser qualificado como o «patriarca do teatro espanhol».

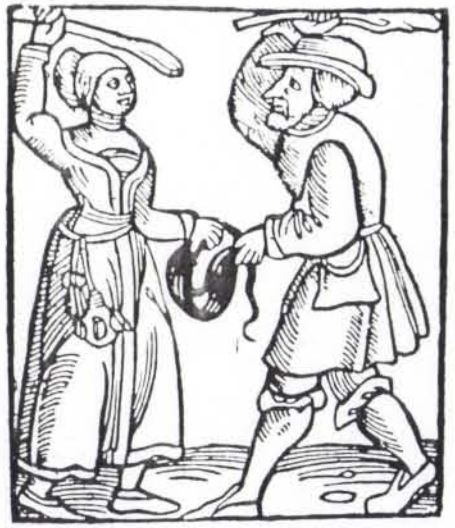


Ilustração para uma edição de 1551 de uma farsa de carnaval de Hans Sachs, *Der Bös Rauch*

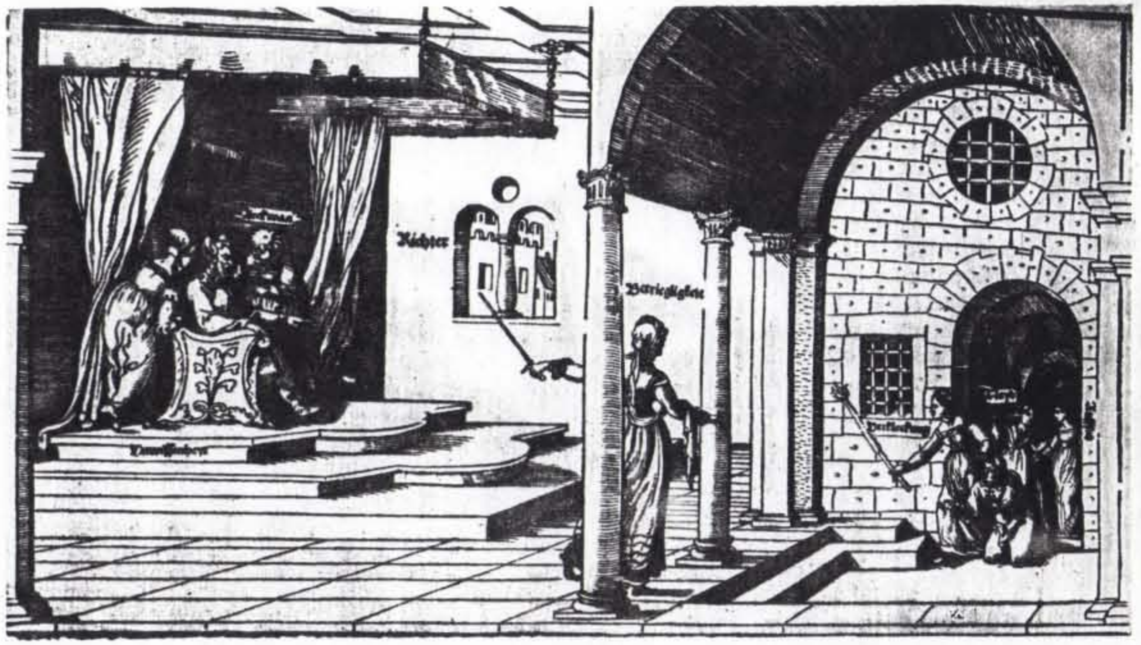


Ilustração para uma moralidade de Hans Sachs. Pormenor. Edição do século XVI

Está hoje posta de parte a tese romântica, longamente enraizada, segundo a qual o teatro português teria nascido com Gil Vicente, nos alvores do século XVI. Assenta essa tese, por um lado, na rubrica anteposta ao *Auto da Visitação*, representado nos paços reais de Lisboa na noite de 7 para 8 de Junho de 1502, onde se diz que foi essa não só «a primeira coisa que o autor fez» mas ainda «que em Portugal se representou»; e por outro lado, no desconhecimento de textos escritos anteriores à obra vicentina. Porém, nenhum destes argumentos é decisivo: a exactidão das circunstâncias de tempo e lugar referidas nas rubricas que Luís Vicente, cerca de vinte e seis anos após a morte de seu pai, redigiu para a *Compilação* de 1562, tem sido em vários casos contestada; e a ausência (meramente relativa, aliás) de textos escritos está longe de constituir óbice intransponível a que tenha havido um teatro pré-vicentino. Independentemente do carácter oral de todas as literaturas nos seus primórdios, o que pode explicar aquela ausência, e com particular adequação em matéria de teatro, não só esses textos existem como ainda se conhecem, a par deles, documentos que dão notícias indirectas (mas irrecusáveis) de manifestações dramáticas anteriores ao século XVI, cujos elementos principais vamos depois encontrar, numa recriação transfiguradora, na obra de Gil Vicente. Este não foi o criador «ex nihillo» do teatro português (hipótese, aliás, cientìficamente inverosímil): mas foi quem, pelo seu génio, e por uma conjuntura histórica favorável, deu forma e conteúdo literários a elementos rudimentares até então dispersos.

O testemunho mais antigo dessas manifestações teatrais na Idade Média portuguesa remonta ao ano de 1193, e consiste num documento relativo à doação de umas terras que o rei D. Sancho I fez a dois jograis, Bonamis e Acompaniado, em paga de um *arremedilho*. Seria este uma representação muito elementar, em que a declamação, o canto e a pantomima se combinavam para tornar mais atraente e persuasiva a fábula narrada pelos jograis ao seu auditório, que tanto se compunha de aldeões e camponeses reunidos na praça pública por ocasião de festas populares ou de cerimónias religiosas, como de fidalgos em seu castelo ou rodeando o monarca na corte. Do arremedilho se podem aproximar as composições poéticas de esquema dialógico (ou «tenções») recolhidas nos Cancioneiros dos séculos XIII e XIV, cujas iluminuras deixam claramente ver que era representada por jograis e jogralesas a tenuíssima acção nelas contida. No século XV, em consequência da invenção da imprensa e da difusão do livro, a actividade dos jograis entra em acentuado declínio (uma lei de 1446 retira-lhes, inclusivamente, o privilégio de foro especial), dela restando apenas vestígios nos «sermões burlescos» dos goliardos, que podem considerar-se uma derivação do arremedilho jogralesco.

Mas é sobretudo dos textos conciliares que se infere a existência, a partir do século XIII, de um teatro religioso em conexão directa com a liturgia do rito católico. A insistência com que se proibia, desde os estatutos do arcebispo de Braga de 1281, a introdução de cantos e danças, jogos e representações nos actos do culto, denuncia a habitualidade de tais práticas, a que debalde se tentava pôr cobro. Já, porém, as constituições sinodais decretadas na mesma cidade em 1477 autorizavam que se fizesse «com toda a honestidade e devoção... alguma boa e devota representação como é a do Presépio ou dos reis magos, ou outras semelhantes». Também este seria um costume de longa data, como atesta um breve diálogo travado entre pastores acerca do nascimento de Cristo que figura num breviário do século XIV, oriundo do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, e que constitui o primeiro elo conhecido de uma tradição que, dois séculos volvidos, iria culminar nos autos pastoris de Gil Vicente «endereçados às matinas de Natal». Outros elementos tendencialmente dramáticos se deparam nas procissões do «Corpus Christi», em que os representantes das várias corporações e ofícios personificavam figuras bíblicas ou alegóricas, as quais travavam entre si breves diálogos; e nas *Laudes e Cantigas Espirituais* de ANDRÉ DIAS (1348-1437?), que foi bispo de Mégara e de Ajácio, publicadas em Florença em 1435, incluem-se um «Pranto de Santa Maria» e umas «Horas da Paixão e da Cruz», de estrutura dialogal, que constituem já um verdadeiro esboço de drama.

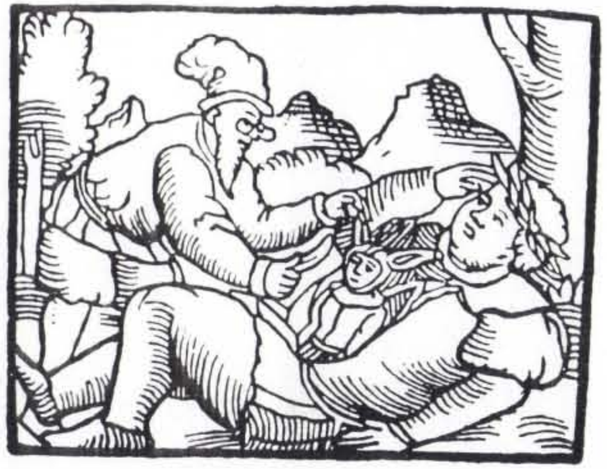


Ilustração para uma edição de 1557 de uma farsa de carnaval de Hans Sachs, *Das Narrenschneiden*

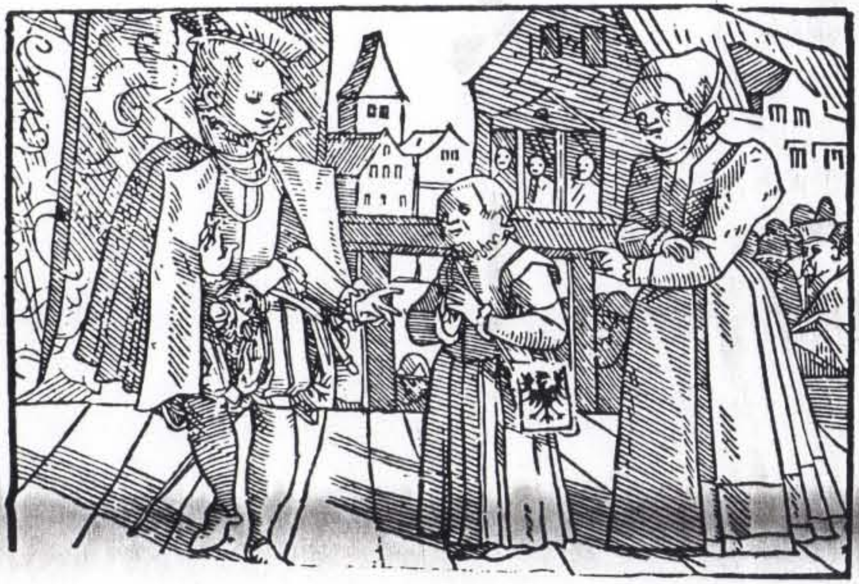
Ao lado dos arremedilhos e das representações litúrgicas, uma outra espécie dramática vai assumir importância crescente nos cem anos que precedem a aparição de Gil Vicente: os *momos*, divertimentos corteses em que tomavam parte fidalgos, pajens, e por vezes até o próprio monarca, encenados por ocasião de festividades régias, e que extraíam os seus temas das novelas de cavalaria, cujos episódios e personagens, transpostos mediante uma acção dançada, mimada e eventualmente recitada, serviam os desígnios da política oficial de expansão e conquista. As crónicas de Zurara, Garcia de Resende e Rui de Pina, várias composições do *Cancioneiro Geral* e relatos de embaixadores estrangeiros à corte de Portugal, dão-nos circunstanciada notícia do esplendor e da magnificência desses espectáculos, de que os mais notáveis parece terem sido os de 1414 (durante as festas da Epifania, em Viseu), 1429 (comemorativos dos esponsais da Infanta D. Isabel com o Duque Filipe de Borgonha), 1451 (destinados a celebrar o casamento da Infanta D. Leonor com o Imperador Frederico III da Alemanha), 1490 (realizados em Évora, por ocasião do matrimónio do Infante D. Afonso com a Princesa D. Isabel de Castela) e Natal de 1500.

No *Cancioneiro Geral* de Resende (publicado em 1516) contêm-se trovas de poetas como Fernão da Silveira, Pêro de Sousa e o Conde de Vimioso, que constituíam a parte declamada dos momos; todavia, é ANRIQUE DA MOTA, com as suas composições dialogadas entre várias personagens (em especial as que modernamente se têm designado por *Farsa do Alfaiate* e *Lamentação do Clérigo*), quem anuncia a sátira vicentina, que irá florescer nas primeiras décadas do século XVI.

Na Inglaterra, as formas do seu teatro medieval sofreram a influência francesa. Não devemos esquecer que os Normandos invadiram a ilha no século XI e que os Ingleses, por sua vez, ocuparam várias províncias francesas durante o século XIV; não devemos, outrossim, minimizar o facto de que, paralelamente à voga que a língua francesa conheceu em Espanha entre os séculos XIII e XIV, até à influência italiana, ela foi também a língua do reino inglês até 1362, e que no ano seguinte se pronunciou no Parlamento o primeiro discurso em inglês. Desta forma, também aqui os *milagres*, *mistérios* e, depois, os *interlúdios* são de origem litúrgica, escritos primeiramente em latim, numa forma muito semelhante à dos tropos no decorrer dos ofícios, a seguir representados nas igrejas, nos adros, e misturados aos divertimentos populares (*Diálogo das Três Marias*, 967), emigrando lentamente, como em França, para as praças dos mercados já então ocupadas pelos saltimbancos e charlatães de toda a ordem. Nos séculos XIV e XV, essas representações serão o orgulho das corporações de artesãos em numerosas cidades, para as quais é ponto de honra colaborar no arranjo e decoração dos carros de seis rodas e dois andares (bastidores por baixo e cena por cima) chamados *pageants*, que, por assim dizer, transportam um espectáculo que já tem os seus tipos cómicos consagrados. Os construtores de barcos patrocinam a «Arca de Noé», os pescadores o «Dilúvio», os joalheiros os «Reis Magos»... Estes *pageants* sobreviveriam à Idade Média aperfeiçoando-se ainda mais; na Renascença, estariam na moda por toda a parte, seriam reproduzidos em gravuras e transmitidos de uns países a outros e incentivavam a capacidade inventiva dos cenógrafos. Do carro parado para a cena fixa, houve transições, mas a influência desses cenários móveis sobre os fixos é notória. Esta transformação foi levada a efeito, na Inglaterra, por Inigo Jones, da mesma forma que em Itália seria feita por Buontalenti.

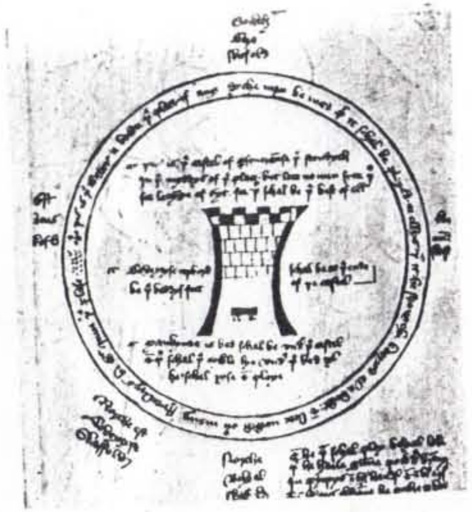
Como aconteceu por toda a parte, os dramas religiosos ingleses juntaram sempre o cómico profano ao trágico. Assim aconteceu em todas as peças (das quais nos chegaram cento e cinquenta) representadas em Chester, Iorque, Coventry, Wakefield, na Cornualha, entre as quais se destacam *O Sacrifício de Abraão* (Chester), *O Jogo da Natividade* (Coventry) e principalmente *O Milagre da Crucificação* (Wakefield), esta considerada como a obra-prima da Idade Média inglesa.

Quanto mais avançamos no tempo, mais notamos que esses mistérios procuram traduzir certos aspectos da vida extremamente variados. A crueldade manifesta-se nos combates de ursos e cães realizados na praça pública; as apresentações e leituras cediam gradualmente, e com paixão, às influências do humanismo e da Reforma nos colégios e castelos. Tudo isso não deixava de contribuir especialmente para desenvolver o carácter das moralidades que sucederam aos mistérios e onde surgiram certas divagações que opunham as virtudes e os vícios com uma liberdade cada vez maior. Um exemplo é a *Moralidade de Todo-o-Mundo* (princípios do século XVI); representativa do interesse relativo, comparativamente com as outras formas mais populares do teatro, que este género suscitou. Não deixou aliás de ser útil à corrente da Reforma até que o humanismo atinja o teatro inglês no dealbar do século XVI. Enquanto o actor SPENCER (no reinado de Maria Tudor) era queimado vivo em Salisbúria por ter, segundo se diz, interpretado uma moralidade onde os padres eram postos a ridículo, BALE criava a *moralidade histórica* com *O Rei João*, onde anunciava já a violência do teatro isabelino. Em 1533, JOHN HEYWOOD deveria inventar o *interlúdio cómico* com o *Jogo do Tempo* (The Play of the Weather) e os *Os Quatro Pês* (The Four P's); baseado em temas inspirados no continente. O teatro da Renascença começava a elaborar-se nesses primeiros ensaios dramáticos, contra a vontade dos puritanos e das autoridades civis, se bem que a corte, desde Henrique VIII, introduzisse em cada festa que dava uma *mascarada*, peça onde a mitologia e a alegoria eram pretexto para encenações luxuosas nas quais se distinguiria triunfalmente INIGO JONES.



O Jogo da Educação das Crianças (Spiel von Kinderzucht), de Johann Rasser. Gravura em madeira que ilustra a peça, executada segundo uma representação levada a cabo em 1573. Estrasburgo, 1574

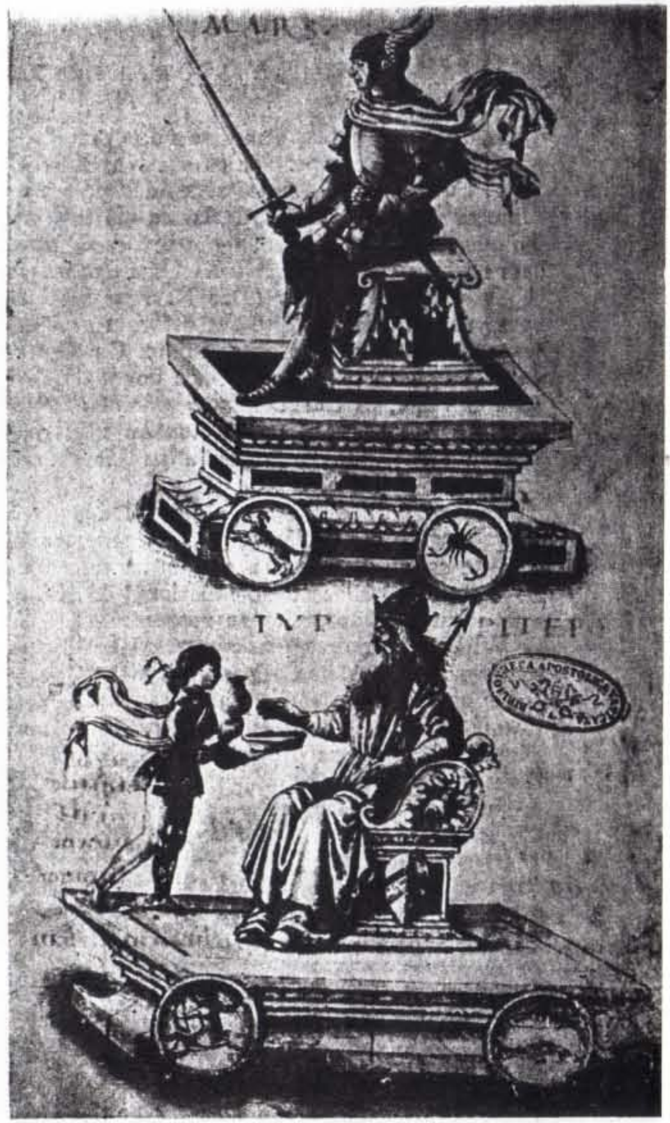
Nos Países Baixos, as representações religiosas não passaram de um prolongamento, por assim dizer, das que se organizavam no Norte da França, em Artois, na Picardia e na Flandres. Os milagres e os mistérios propuseram-se o mesmo objectivo e os carros (*wagen*) tiveram a mesma utilização que os *pageants* ingleses. Em Gand, Liège, Bruges, Antuérpia, os espectáculos tiveram particular animação e sumptuosidade. Apareceu também um teatro profano sério, em oposição à farsa flamenga truculenta e muitas vezes vulgar, por volta do final do século XIV, com os *abele spelen*, espectáculos de cinco ou seis personagens e um número reduzido de cenários, e destinados a representações em salas pouco espaçosas. Essas *abele spelen* eram constituídas normalmente por um drama alegórico (como *O Inverno e o Verão*) ou por um drama de cavalaria (como *Lancelote da Dinamarca*, onde surge já a influência de um humanismo prenunciando a próxima Renascença).



Planta para uma representação da moralidade *O Castelo da Perseverança* (The Castle of Perseverance), em Inglaterra, no século XVI. O círculo representa um fosso; ao centro, o castelo, sob o qual se encontra o «leito do género humano»; a localização de quatro mansões é indicada por inscrições no bordo exterior do círculo

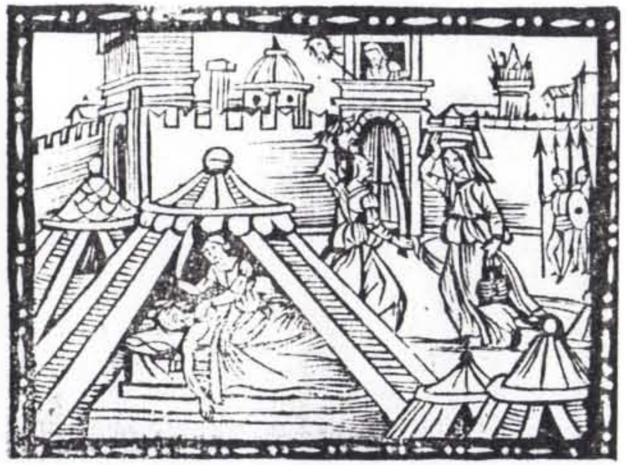
A despeito das evidentes influências religiosas, sobretudo francesas e italianas, o teatro alemão desenvolveu-se quase à margem do ocidente no meio da desordem do Santo Império. Com a fragmentação do país e a sua anarquia política, era impossível que se pudesse esboçar qualquer arte nacional. A Alemanha, com o considerável atraso que apresentava em relação à França e até à própria Espanha, não criaria um teatro original senão depois da Renascença e da época clássica, em pleno século XVIII... Os Evangelhos, a liturgia, os sermões dialogados constituíram, a par dos tropos (invenção dos monges de Saint-Gall, como já vimos), as únicas matérias adaptadas ao teatro até ao momento em que, em *O Sinal do Anticristo* (1160), serão introduzidos, pela primeira vez, alguns factos da vida quotidiana, e em que *Os Profetas de Cristo* revelam um princípio de acção permitindo transferir o espectáculo da igreja para o adro.

Foi no século XII que a língua vulgar se misturou ao latim e que uma personagem (Maria Madalena), na *Paixão*, falou e cantou em alemão. Foi ainda no século XII que a escolha dos temas se estendeu até à vida dos santos (*Santa Catarina*). Mais tarde, numa *Paixão*, alternaram-se sistemàticamente o latim e o alemão no diálogo, uso que facilitou, ainda, a passagem do sagrado ao profano, do patético ao burlesco, pois o povo, como em toda a parte, tinha necessidade de rir, de cantar e de dar largas ao seu espírito chocarreiro. Então, naturalmente improvisada, a comédia foi reinventada à volta dos estrados por ocasião das festas, sobretudo dos *Jogos de Carnaval*, que primaram pela sua indecência total. Aliás, não se encontram textos de peças cómicas na Alemanha senão depois do século XV, como, por exemplo, *O Criado Manhoso*, que lembra Pathelin. Na realidade, estes jogos de Carnaval deveriam assemelhar-se muito às antigas saturnais. As *Schembartlaufen* desfilavam pelas ruas das vilas alemãs, e as *Fastnachtspiele*, contraponto das *Passionspiele*, tiveram sem dúvida como um dos seus primeiros autores Hans Rosenblut. Mestre cantor e pintor heráldico, ele aproximou, efectivamente, com um brilho e uma autoridade notáveis, a peça satírica do que deveria ser a comédia primitiva, graças ao seu talento assente na observação e na verdade, a uma imaginação um tanto ingénua, mas poderosa, e a um espírito que não receava a alusão política. Atribui-se à autoridade e ao êxito de Hans Sachs (1494-1576), autor-actor de



Um dos primeiros exemplos de cenas representadas sobre carros em Itália. Estas cenas, apresentadas em Pesaro, em 1476, por ocasião das festas comemorativas das núpcias de Constanzo Sforza com Camilla de Aragão, representam «Marte» e «Júpiter e Ganimedes». Roma, Biblioteca do Vaticano umas duzentas peças, e mestre no género, a decisão de construir, em 1550, a primeira sala de espectáculos em Nuremberga, sala onde se representou até 1731. Schlegel dirá, mais tarde, das personagens de Hans Sachs: «Todos, a começar pelo Pai Eterno, declaram muito simplesmente o que lhes vai na alma e o que vêm fazer. Assemelham-se a essas figuras dos quadros antigos que trazem na boca canudos escritos.» Uma das farsas mais célebres de Hans Sachs é *A Origem das Paixões* (Das Narrenschneiden). Encontramos nestas farsas, como na maioria das que então foram representadas, o reflexo por vezes violento das lutas religiosas e sociais. Os chefes da Igreja eram então acusados pelos cavaleiros de oprimirem o povo, o que encontramos numa farsa intitulada *O Papa, os Cardeais e os Arcebispos* na resposta do cardeal ao imperador: «Alteza, deixai agir Deus, ou vereis os pobres e os burgueses tornarem-se demasiado ricos. Se a paz fosse eterna, o camponês acabaria por expulsar o nobre!»

Seguindo o exemplo dado por Hans Sachs, formaram-se corporações em Augsburgo e em Heidelberga. Influenciada pelas *Fastnachtspiele*, a comédia dita de *escola* modificava-se num sentido mais activo. Lutero tomou a defesa do teatro, sob a acção do fanatismo das lutas religiosas, e, ao mesmo tempo que eram introduzidas nas representações cânticos luteranos, os estudantes de Wittenberg e de outras universidades formavam grupos teatrais *(Theatrum academium)* nos quais participava por vezes a burguesia. É possível que todas as cidades alemãs tenham assistido permanentemente a representações dramáticas até ao eclodir da Guerra dos Trinta Anos. A reforma devia aproximar de tal forma o elemento erudito do popular que os jesuítas empreenderam, por reacção, a montagem de espectáculos com obras gregas e romanas, e em seguida mesmo com «autos sacramentais» de Lope de Vega ou moralidades de Calderon. A representação de mistérios sobreviveu de tal forma que



Judith Hebrea, «sacra rappresentazione» dada em Florença em 1519 (com cenas simultâneas)

ainda hoje é representado o de Oberammergau na Alta Baviera *(Mistério da Paixão)*.

Quanto à farsa medieval, interessa ainda chamar a atenção para o aparecimento da personagem *Hans Wurst* em meados do século XVI. Não existia já nos mistérios esta personagem? Todavia, o desenvolvimento do teatro na Alemanha continuava lento, contrariado pelas próprias condições da vida política e social, pelas lutas intestinas e pelas guerras; enquanto na Inglaterra, por exemplo, a mensagem do humanismo e, depois, a Reforma, tinham, pelo contrário, devido às características particulares da sociedade inglesa de então, dado ao teatro um impulso extraordinário.

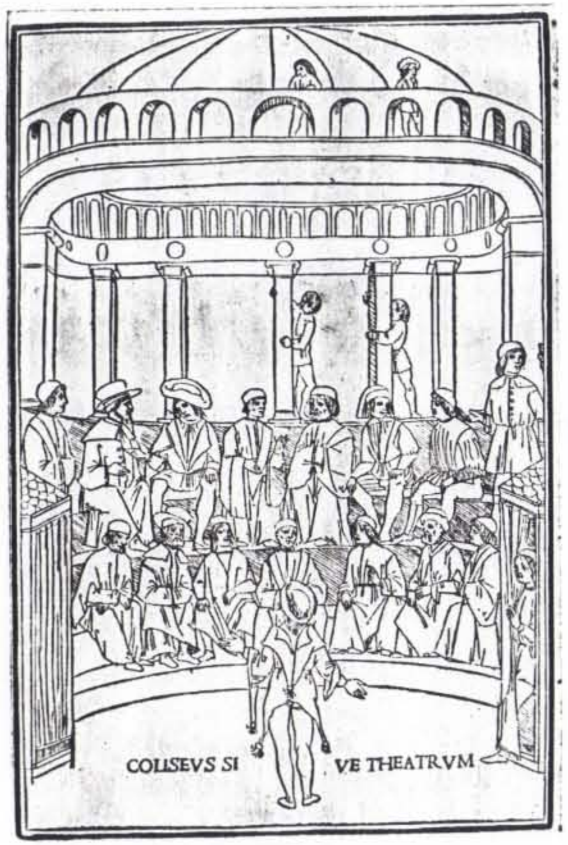
Foram, aliás, as companhias ambulantes inglesas que revelaram a autêntica arte teatral aos príncipes e aos intelectuais da Alemanha, os quais se limitavam no melhor dos casos, no fim do século XV e ainda nos princípios do século XVI, seguindo o exemplo de Hrothswith, a imitar, depois de os terem traduzido, Terêncio, Plauto, Eurípides ou Sófocles, antes de imitarem Shakespeare, como faria, em *A Comédia da Bela Sidea*, um aluno de Hans Sachs, JACQUES AYRER, ou até HENRI-JULES DE BRUNSWICK em *O Mau Filho*, ao mesmo tempo que PAUL REBHUN se exercitava na composição de dramas bíblicos.

Se as formas teatrais, na Itália, enveredaram por caminhos obscuros depois da queda do Império Romano até ao século XVI, isso deve-se ao facto de o país se ter desenvolvido em condições específicas: a invasão germânica dispersara os que poderiam ter dado vida a essas formas e não permitiram a sobrevivência senão de algumas personagens das atelanas com os actores representando *all'improviso* nas praças e nas feiras. Como em toda a parte e seguindo os mesmos processos, elaborou-se a forma do diálogo e depois a do drama litúrgico. Retomando os temas populares e introduzindo-lhes autênticos recitativos, os *Giullari* acrescentavam, a esses cânticos espirituais alternados, os *laudi* franciscanos *(laude spirituale* ou *laude devozione)*, cantados pelos *Jograis de Deus*, os quais se mostram, com a *Confraria dos Flagelantes*, criada por RAMERI FASANI em 1258, desligados de qualquer ritual, mas acompanhando de perto a realidade.

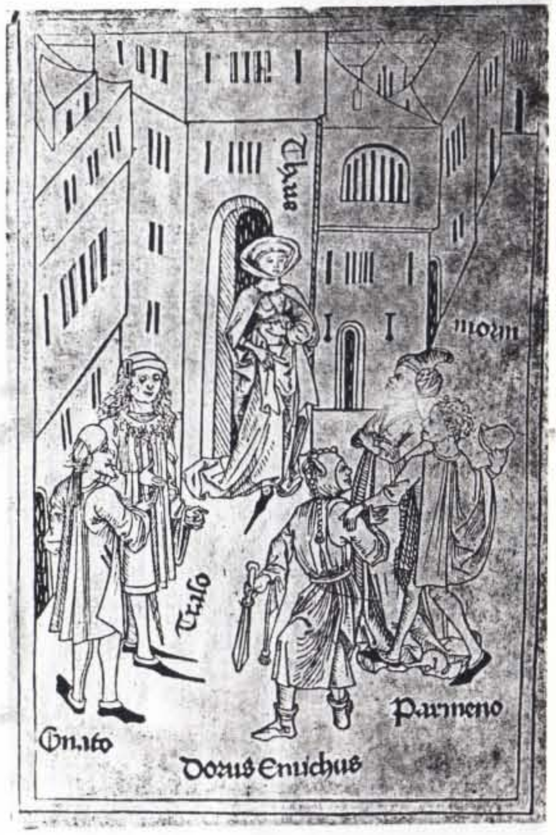
De um texto lírico dialogado introduzido, desde o século IX, no ofício divino, pelo poeta TUTILONE deveria nascer a *sacra rappresentazione*, que alcançou um êxito tão grande como o dos mistérios. Drama meio latino, meio italiano, conheceu o seu apogeu na Toscânia no século XV (composto em língua vulgar já desde o século XIII) com FEO BELCARI e LOURENÇO DE MÉDICIS, mas demasiado marcado por um certo intelectualismo. Para satisfazer o instinto teatral e as exigências das multidões italianas, actores e poetas colaboraram na realização de uma espécie de intermédios mimados e cantados que emprestavam naturalmente à expressão da fé religiosa popular um certo carácter intelectual. E isso num momento em que Petrarca e Boccacio voltavam às antigas fontes e em que um escol de gente culta, que já se agrupava, contribuía para o nascimento do humanismo.

Do século X ao século XIII, a indústria, o comércio e a alta finança opuseram-se à Igreja, que condenava especialmente a prática da usura. Desta forma a burguesia italiana foi levada a encorajar o estudo do racionalismo aristotélico em Palermo, em Bolonha, em Pádua, por exemplo, considerando que os Gregos, cujo conhecimento era propagado pelos Árabes, eram «quem melhor podia responder a essas necessidades práticas». Estes factos, que foram focados por alguns historiadores da literatura, não são menos explicativos do *teatro pré-renascentista*. O que caracteriza a crise económica e política do século XIV italiano, é ela ter tido como consequência fundamental a imposição desta transformação moral e intelectual que influiu sobre os destinos da humanidade em todo o Ocidente. O compromisso entre a burguesia e os senhores feudais (e o príncipe), entre a burguesia e a Igreja, é a conclusão desta crise. Pode explicar-se assim o pensamento político e cívico de Petrarca, ilustrando o antagonismo entre a educação feudal e as ciências humanistas, num momento em que os cientistas estavam imbuídos pelo prazer que o homem retira do mundo e dos bens terrenos e pelo sentimento que esse mesmo homem tem de se realizar, enfim, pelo conhecimento. A harmonia entre o pensamento antigo e a fé cristã procurava-se antes de se definir. Séneca e Santo Agostinho opunham-se um ao outro. Odiava-se os bárbaros, resistia-se à prodigiosa expansão da arte gótica vinda de França e que se qualificava de *tedesca*. Exaltava-se incessantemente a história.

Entre a Idade Média e os tempos modernos, situa-se a magnífica figura de Dante, exactamente no centro da transição. A obra genial ilustra então a língua e a imaginação do povo, enriquecendo-as com um espírito novo, enquanto em Florença, Veneza, Ferrara, Roma, Nápoles, burgueses e prelados fazem do teatro um *espectáculo de corte*, mas que não ficará assinalado por qualquer obra durável, à excepção da *Mandrágora*, de Maquiavel. Inspirados em Aristóteles, os autores dramáticos, demasiado eruditos, criarão peças elegantes, requintadas, mas sem valor, mais parecidas com divertimentos, que, todavia, influenciaram, pelo seu espírito e pelo seu gosto, a tradição cómica popular e ajudaram a germinar uma forma de teatro consumada, que irradiou surpreendentemente por toda a Europa: a *commedia dell'arte*.



Veneza, 1497



Ulm, 1486

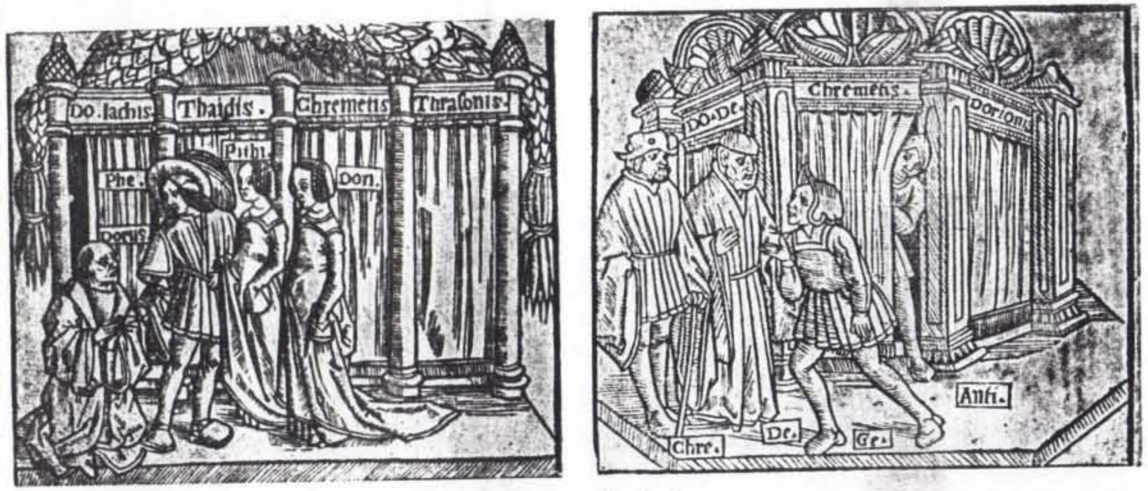
A «CENA DE TERÊNCIO»

TRANSIÇÃO ENTRE A CENA MEDIEVAL E A CENA DA RENASCENÇA

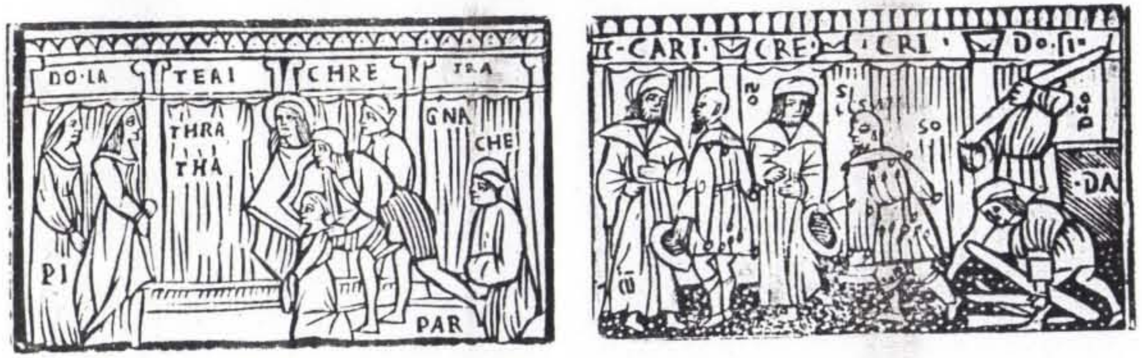
As ilustrações das edições sucessivas do teatro de Terêncio apresentam diversas interpretações de encenação notòriamente inspiradas em representações da época. Por isso, estas figurações constituem uma interessante documentação sobre a evolução da técnica teatral da Idade Média à Renascença. O frontispício de *Terêncio dos Duques* (cerca de 1400) mostra-nos os actores (seguindo o texto lido por Calliopus), entre os quais se distinguem tipos tradicionais (o louco e outros caracteres), donde se pode concluir que a representação a que o ilustrador se refere comportava uma mistura dos processos do teatro antigo com os da cena profana medieval. Esta tese é confirmada pela edição de Veneza, de 1497, em que a representação está situada num anfiteatro, enquanto no primeiro plano, à esquerda e à direita do actor, aparecem *mansões*.

Por outro lado, as ilustrações da edição de Ulm (1486) apresentam um cenário inteiramente medieval, sem nada que anunciasse ainda a Renascença. Entretanto, segundo a edição de Lião (Trechsel, 1493) parece que certos elementos novos de encenação se haviam já tornado comuns em diversos países, especialmente se nos lembrarmos que o belga J. Badius, que dirigira esta publicação, havia feito os seus estudos na Itália.

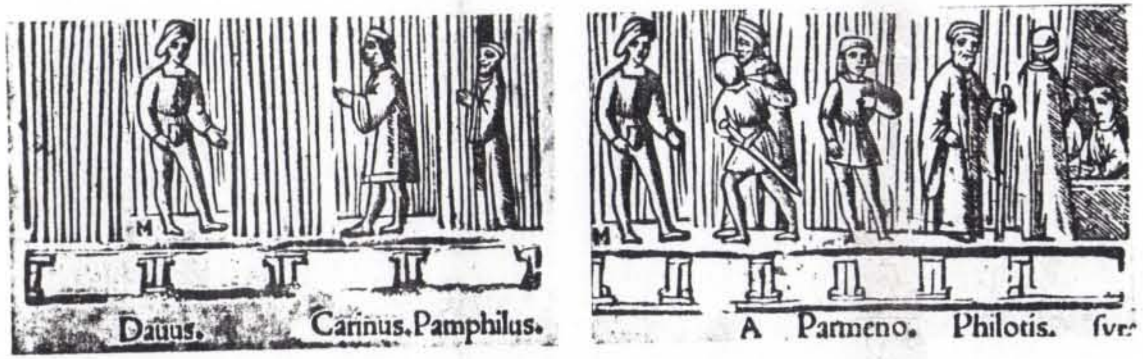
Quanto às edições de Veneza, a de 1515 revela ainda uma sobrevivência do teatro antigo, enquanto a de 1518, em que aparecem simplificações de cena e o emprego constante das cortinas, prefigura já, nas suas ilustrações, a comédia italiana


Do. lachis
Thaidis.
Chremetis
Thrasonis.
Phe.
Pithi
Doris
Don.
Chremetis
Do. De
Dorion
Anti.
Chre.
De.
Ge.

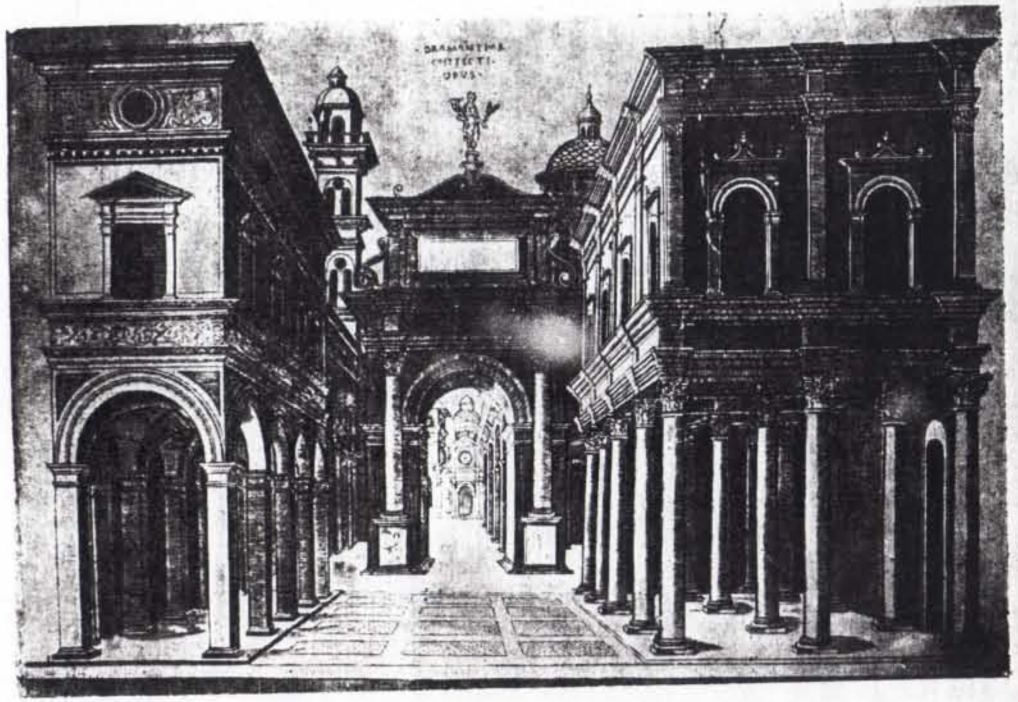
Edição de Lião, Trechsel, 1493


DO·LA
TEAI
CHRE
TRA
THRA
THA
GNA
CHE
PI
PAR
CARI
CRE
CRI
Do·SI
SO
DA

Edição de Veneza, 1515


Dauus.
Carinus. Pamphilus.
A Parmeno. Philotis. Svr

Edição de Veneza, 1518



Perspectiva cénica.
Gravura executada provàvelmente segundo um desenho de Bramante, cerca de 1500

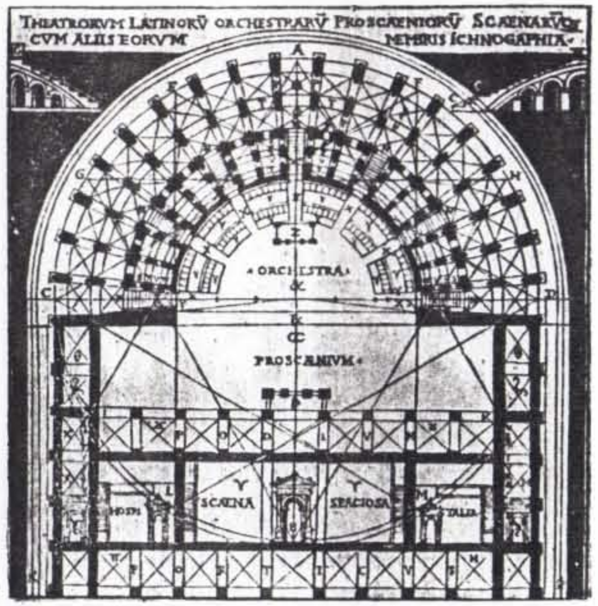
O TEATRO RENASCENTISTA

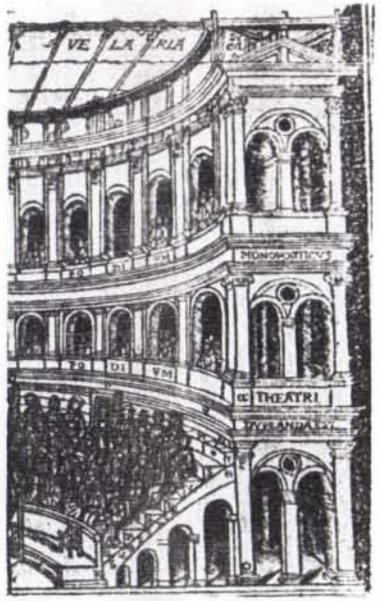
A ITÁLIA

O *Quattrocento* italiano avançou no humanismo até mais longe do que a Antiguidade, tendo por princípio um racionalismo que guiou todas as experiências de pensadores, poetas e artistas. Já no final do século XIII, Giotto e Nicolà Pisano haviam procurado na Antiguidade o significado do homem e da natureza (para citarmos apenas dois artistas cujas obras o documentam). Desde o princípio do século XV, as formas expressivas da Idade Média tinham sido definitivamente abandonadas, não sem resistência, dado o facto, único na Europa, de a influência do gótico francês (dito *tedesco*) não ter atingido a arte italiana. Florença seria a primeira, em virtude da poderosa influência dos Médicis, a elaborar as formas da nova civilização. Pádua e Veneza seguiram-na, exaltando a grandeza do homem através da transparência da sua arquitectura e da harmonia dos volumes dos seus monumentos. É precisamente a arquitectos que se deve a criação de um sistema cénico resultante das necessidades espectaculares, e não das obras dramáticas. O teatro italiano fará assim nascer um estilo original que se perpetuou até aos nossos dias, um estilo que se glorifica pela fantasia arquitectural e plástica da cena agora estática, cuja mobilidade assenta no próprio cenário através de uma maquinaria cada vez mais rigorosa e dominadora.

A arte integrou-se na vida pública; a classe no poder impôs aos artistas (sobretudo pelo mecenato) temas e formas de expressão que reflectiram a nova ideologia, ao passo que o fervor religioso, pela servidão que implicava, fora o inspirador dos anónimos da Idade Média.

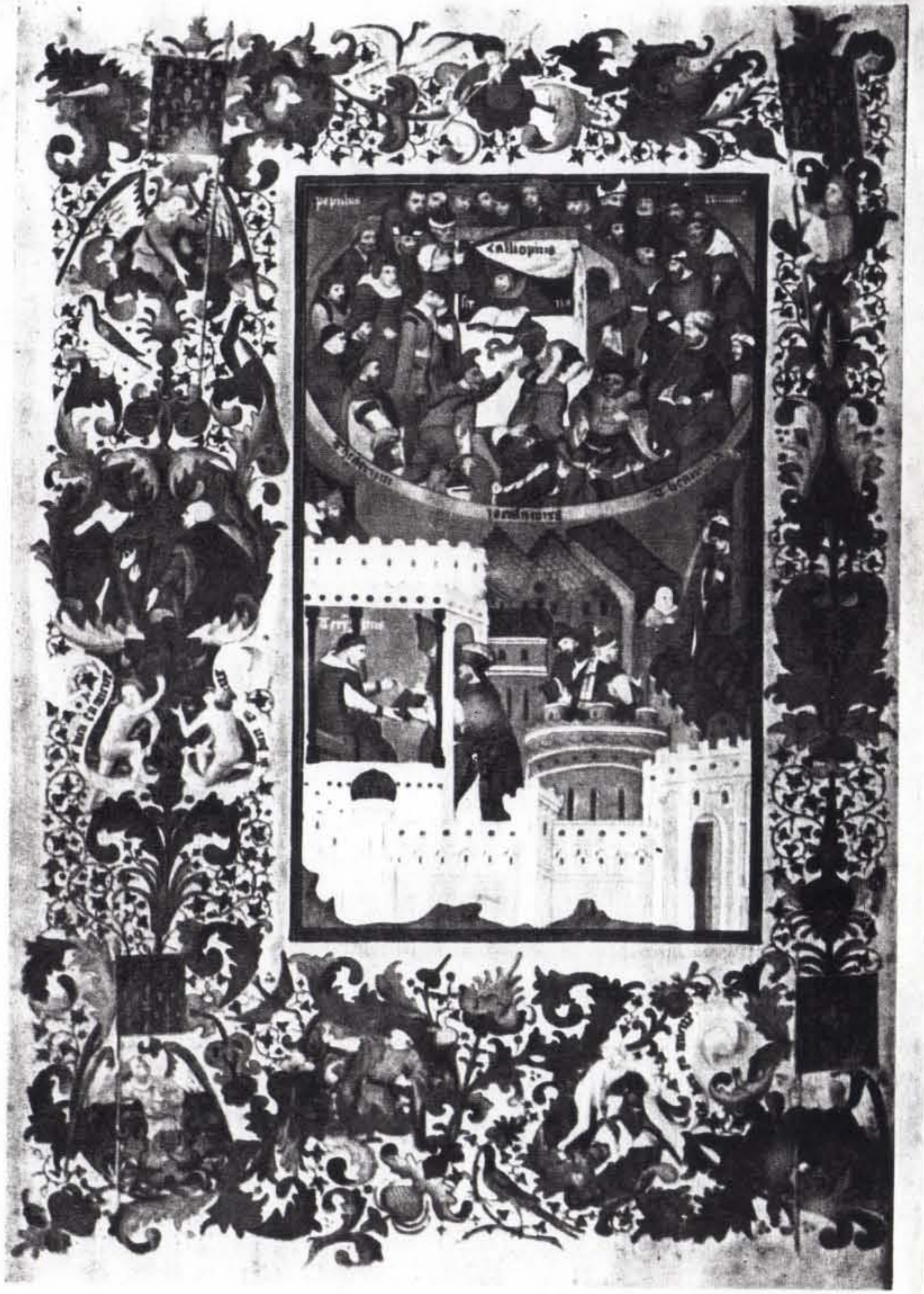
As polémicas suscitadas nos humanistas pelo estudo do Livro V da obra de Vitrúvio tinham conduzido a um profundo conhecimento da cena antiga. E parece ter sido nas representações dadas nos jardins do palácio do cardeal Riario, no final do século XV, que, pela primeira vez, se utilizaram cenários pintados (se tomarmos como referência a dedicatória da primeira edição impressa de Vitrúvio em 1486).

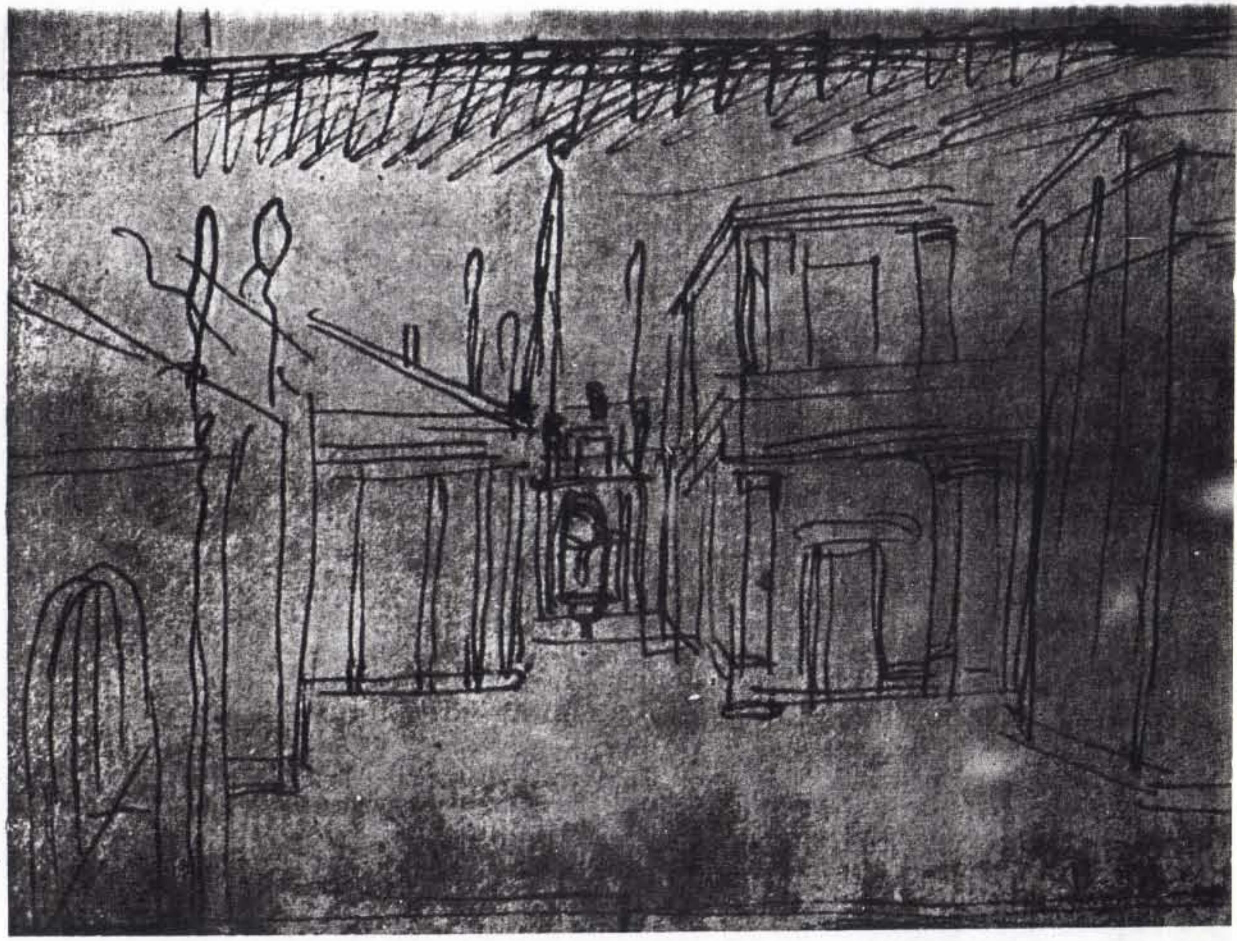

THEATRORVM LATINORV̄ ORCHESTRARV̄ PROSCAENIORV̄ SCAENARVQ̄
CVM ALIIS EORVM MEMBRIS ICHNOGRAPHIA
A
ORCHESTRA
PROSCAENIVM
SCAENA
SPACIOSA



Planta de um teatro romano, incluído numa edição de *De Architectura*, de Vitrúvio, comentado e ilustrado por Cesarino (Veneza, 1521), em que aparecem influências das interpretações renascentistas feitas no livro V do Tratado de Vitrúvio consagrado à arquitectura teatral

Elevação do teatro antigo segundo a interpretação de Cesarino na edição de *De Architectura*, de Vitrúvio (Veneza, 1521)

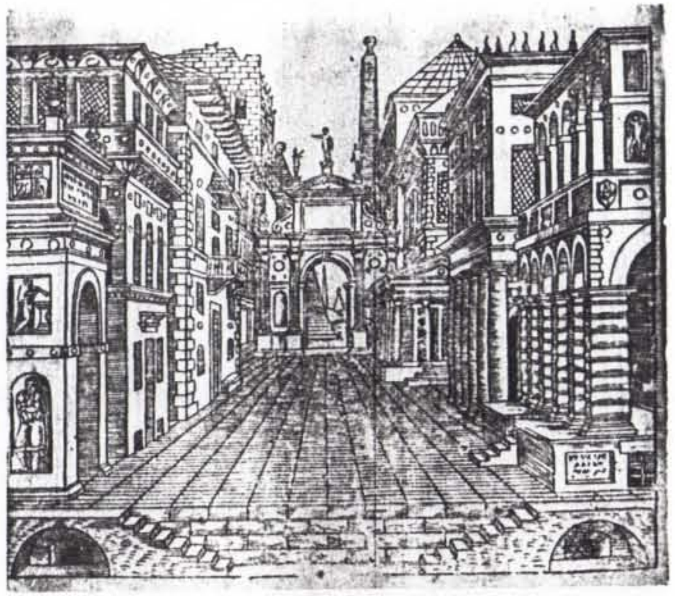




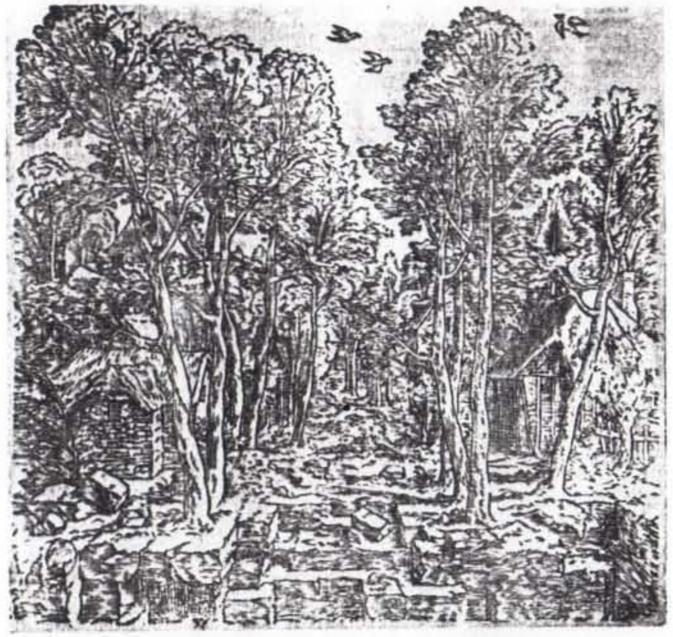
Esboço de Baldassare Peruzzi para o cenário de *Taccuino*. Parece que foi Peruzzi o primeiro a utilizar a perspectiva cénica. Princípios do século XVI. Siena, Biblioteca Comunal

Não há dúvida de que a ideia dos cenários simultâneos, divididos em compartimentos, ainda deveria ocupar o espírito dos homens de teatro, mas também é verdade que ela era dominada por uma certa procura de ilusão. Progressivamente se concordava na necessidade de compensar o novo estatismo da cena mediante uma certa mobilidade do cenário, mobilidade que satisfizesse o gosto adquirido nos espectáculos de carros e respondesse ao imenso êxito alcançado pelos *trionfi*, dada a sumptuosidade que estes permitiam ostentar. O espectáculo está em toda a parte, quer no palácio dos príncipes quer na praça pública. As mais terríveis rivalidades aí se desafiam.

Para aperfeiçoar a nova ilusão, os Italianos inventarão a *perspectiva cénica*. Há razões para crer que, até então, as *mansões* que constituíam os cenários fossem dispostas imediatamente diante dos espectadores e que o fundo

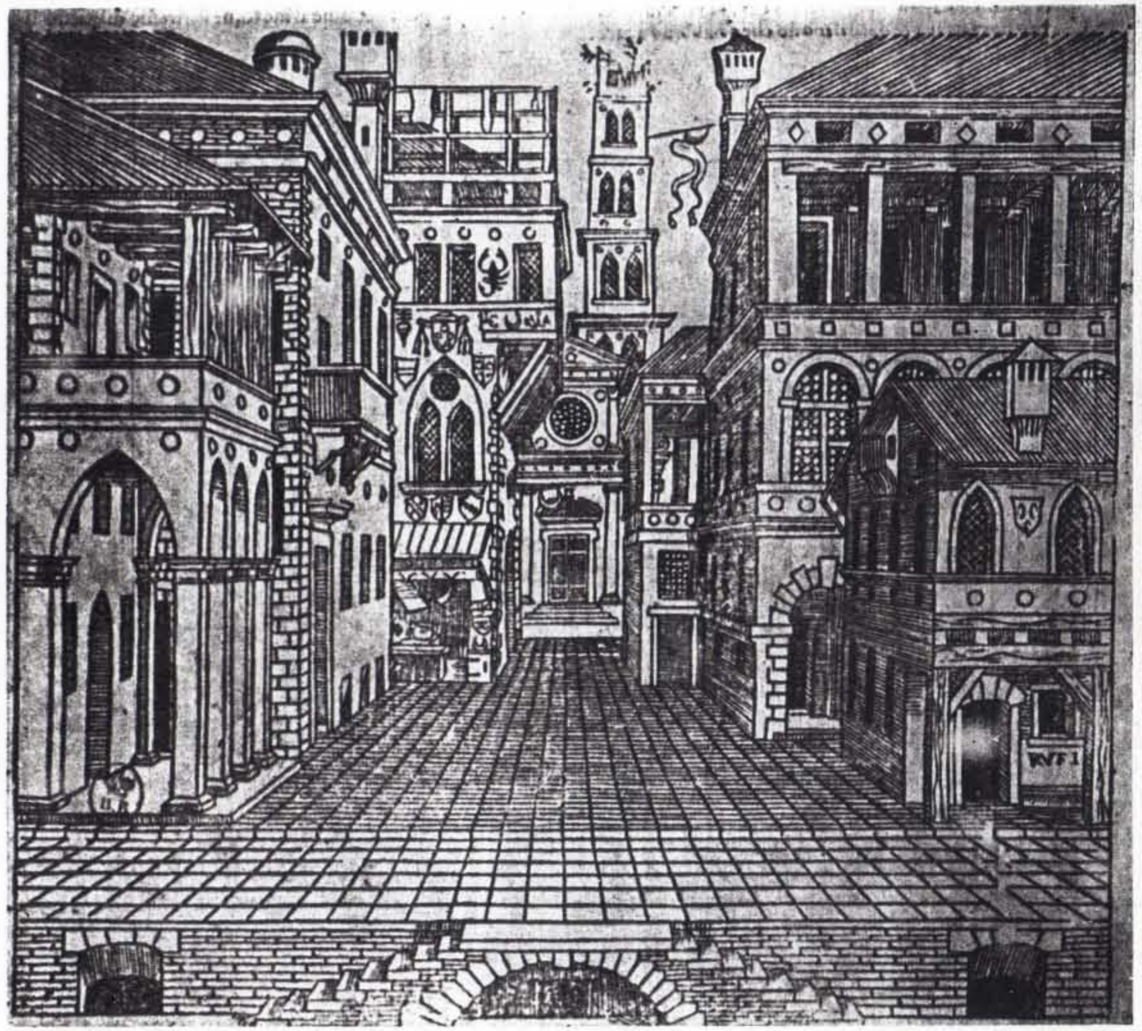


O cenário trágico



O cenário satírico

Os três cenários-tipo inspirados por Vitrúvio a Sebastiano Serlio, aluno e colaborador de Peruzzi, no seu *Traité d'architecture théâtrale*. Paris, 1545



O cenário cómico

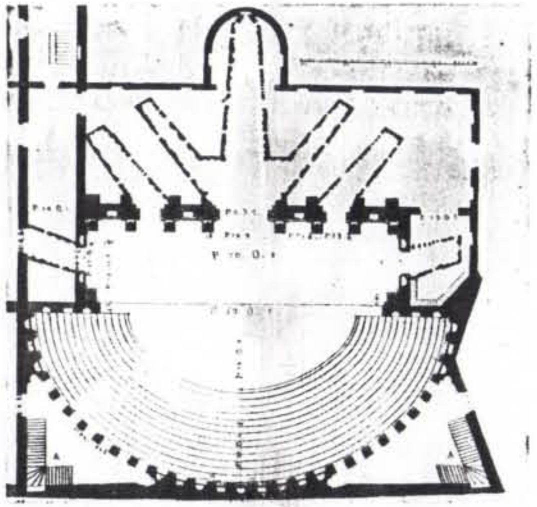
da cena, como podemos ver nas imagens do tempo, fosse representado por uma colunata, por arcadas ou por cortinas. É possível que a arquitectura pintada já existisse. Em Ferrara as representações, que tinham tido sempre lugar nos palácios ou nos jardins, foram realizadas pela primeira vez dentro de uma sala do palácio em 1491: foi necessário arrumar a cena do lado mais estreito da sala, o que anulava a possibilidade de um desenvolvimento de cenários em largura, donde se originou o processo de utilizar òpticamente a profundidade e a ideia de aplicar a perspectiva *(prospettiva)* ao cenário de teatro.

Segundo Vasari, teria sido BALDASSARE PERUZZI o primeiro a aplicar esta perspectiva à cena: «a habilidade com que ele soube representar num espaço tão estreito tantas ruas, palácios, templos, pórticos, entablamentos e perfis» conduzia a uma «ilusão perfeita da realidade». Tratar-se-ia de um teatro de madeira construído no Capitólio, de Roma, em 1518, e que ficaria assinalado na história com a transição da rigidez clássica de BRAMANTE para as novas concepções cénicas. Segundo certos autores, já em 1513, em Urbino, teria sido pintado um cenário em perspectiva.

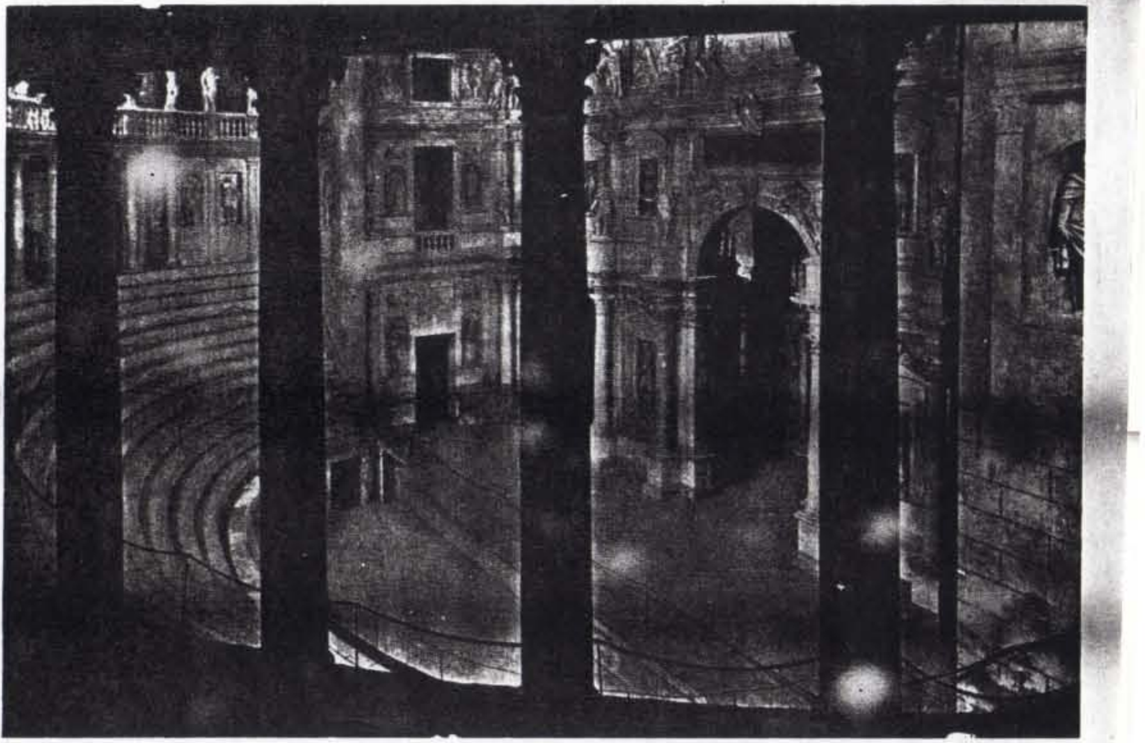
Duas correntes dominam o século XVI italiano: uma, determinada pelas teorias de Barbaro d'Aquileja interpretando Vitrúvio e que levariam ao Teatro Olímpico de Vicenza, com PALLADIO (1580), e outra suscitada pelas ideias de Bramante e do seu aluno Peruzzi, retomadas depois por SERLIO na sua obra sobre arquitectura, que teve uma extraordinária influência. Com efeito, Serlio compreendeu melhor do que ninguém as necessidades específicas da cena e o papel da arquitectura na representação teatral: preconizou o realismo acentuado pela ilusão, sendo a pintura dos cenários destinada a situar a acção e a criar a sua atmosfera, desde o início do espectáculo. Três *cenas-arquétipo* foram por ele estabelecidas: a cena trágica, a cena cómica, a cena satírica, cada uma delas possuindo as suas características próprias apresentadas sem equívocos.

O Teatro Olímpico de Vicenza levou essas ideias ao seu grau de máximo desenvolvimento, representando o mais perfeito resultado do teatro dos humanistas nascido em Roma um século antes.

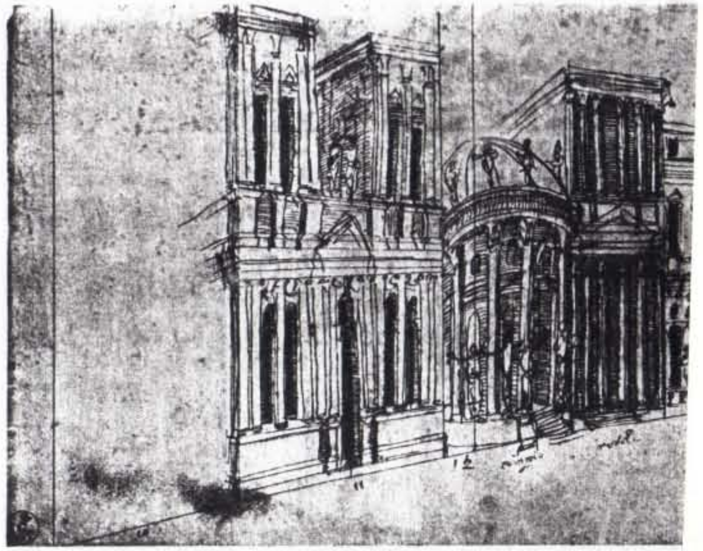
Convém notar que este teatro já «clássico» e cuja influência foi decisiva, sobretudo na evolução do teatro francês, encontrou a oposição de um



Planta do Teatro Olímpico, em Vicenza, concebido por Andrea Palladio, em 1580, ano da sua morte. Construção terminada em 1584 pelo seu discípulo Vicenzo Scamozzi. Note-se a disposição do hemiciclo semielíptico rodeando a orquestra

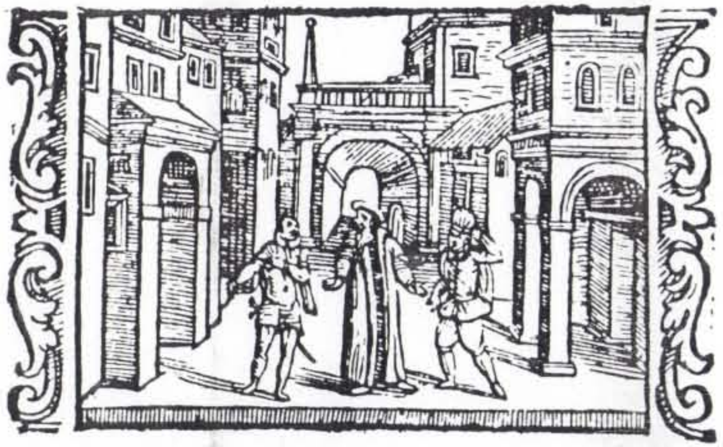


O Teatro Olímpico de Vicenza. A sala, o proscénio e a cena com a sua decoração construída por Scamozzi

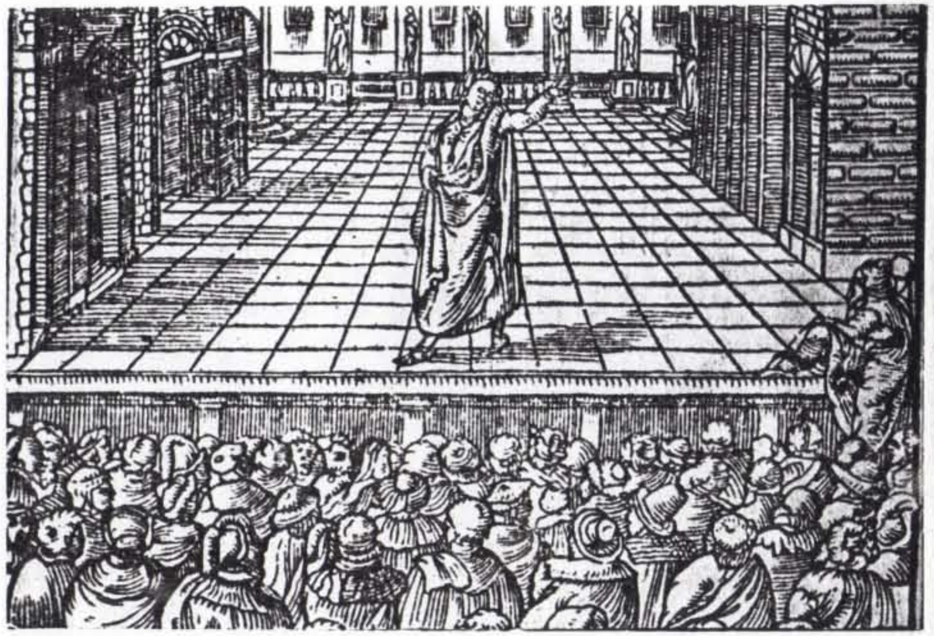


Desenho de Scamozzi para uma das três ruas em perspectiva no mesmo teatro. Florença, Galeria degli Uffizi teatro aristocrático de corte com o seu luxo, os seus faustos, a sua pompa, e que no final do século XVI apareceu no texto o estilo barroco.

A mobilidade do cenário, dificilmente conseguida pela maquinaria primária e entravada pelo princípio das três unidades, impôs a movimentação magnificente dos entreactos com que satisfazia o gosto geral. Dos espectáculos característicos da época, merece citação *A Mascarada da Genealogia dos Deuses*, de Vasari (1565), em Florença, e, ainda nesta cidade, em 1589, por Buontalenti, os intermédios da comédia de Girolamo Bargagli: *A Peregrina*. Os *telari*, inspirados nos «periactos» do teatro grego (prismas giratórios contendo um cenário pintado em cada face), permitem então mutações rápidas. O espaço cenográfico, se assim se pode dizer, prolonga-se gradualmente em direcção ao fundo da cena. De modo que, no declínio da Renascença italiana, a representação dramática, os cenários, a música e o drama se encontravam reunidos para a criação de uma nova forma de arte teatral: a *ópera*. Em 1618, Aleotti construía em Parma um teatro com boca de cena susceptível de ser fechada por um pano de boca, com teia, um fundo, vários bastidores e maquinaria; em 1637, Sabattini publicava a sua *Prática* do teatro, onde descrevia todos os «truques» da cena, ainda hoje válidos na sua maioria.



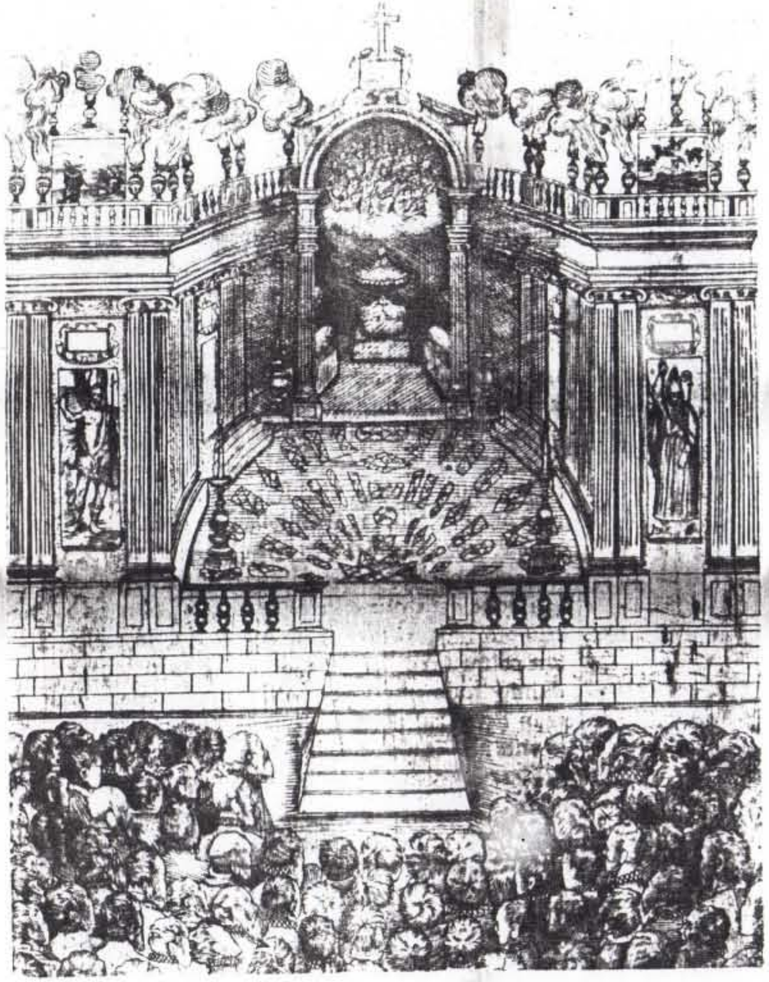
Cenário em perspectiva segundo Serlio. Gonzaga, *Gli Inganni*. Veneza, 1592



Uma representação de *Il Pellegrino*, de Girolamo Parabosco, numa cena construída segundo as regras de perspectiva de Serlio. Veneza, 1552

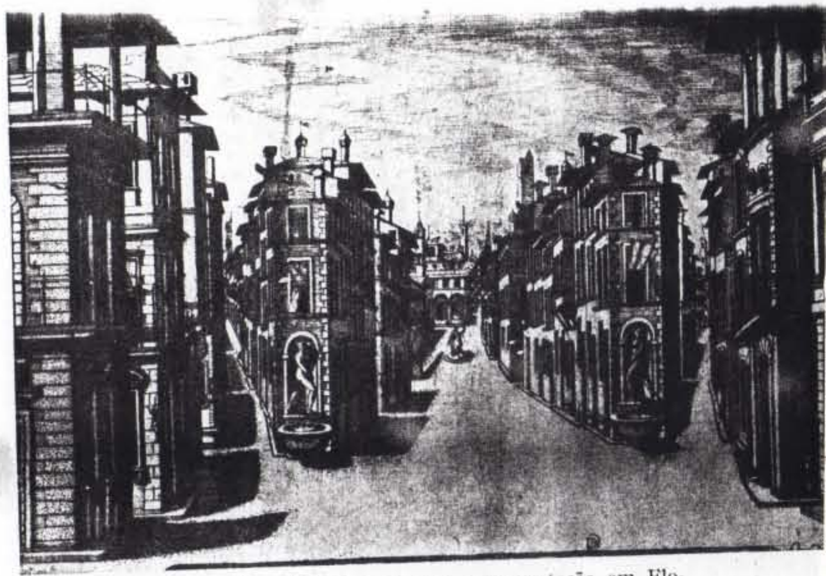
Em resumo, os primeiros teatros particulares, como os de Mântua (1472) ou de Ferrara (1480), foram construídos segundo o modelo dos teatros antigos, limitando-se os arquitectos a intervir em alguns detalhes como a cobertura. O plano de Vitrúvio é reconstruído quase por toda a parte. A aplicação da perspectiva conduziu à criação de cenários pintados de forma a darem uma ilusão perfeita da realidade. Multiplicam-se as complicações da maquinaria para as mutações à vista, para cortejos de cavalos e até naumaquias. O género idílico grego e a écloga latina, inaugurado por Boccacio e Sannazaro, inspirou a Agostino de Beccari a primeira pastoral dramática, *O Sacrifício*, realizada em 1554. Em seguida, surgem o *Aminta*, de Tasso, e *O Fiel Pastor*, de Guarini, acrescidos de música e postos em cena luxuosamente. Artistas como Rafael e Jules Romain não se recusam à pintura de cenários para o teatro; Leonardo da Vinci chegará mesmo a construir máquinas para os *Olimpos*, peças curtas de circunstância que coroavam os divertimentos mascarados no final dos banquetes (os *festaivoli* de onde saíram os bailados), alegorias que se apresentam também entre dois actos de Aretino ou de Ariosto. Este enriquecimento dos espectáculos aristocráticos de âmbito restrito facilitou a invenção, no final do século XVI, do melodrama, forma primitiva da ópera que, sob a influência de Palestrina, a declamação cantada (o recitativo) conduziu à sua forma definitiva. Em 1597, a ópera apareceu, pois, com *Dafne*, libreto de Ottavio Rinuccini, música de Jacopo Peri, seguida de *Eurídice*, dos mesmos autores, representada por ocasião do casamento de Henrique IV com Maria de Médicis, a qual deveria introduzir em França, com finalidades políticas, o teatro italiano sob as suas várias formas.

Em 1471, já se representara um *Orfeu* de Poliziano em forma de mistério, mas tratando um tema mitológico e não religioso. No século XVI, o



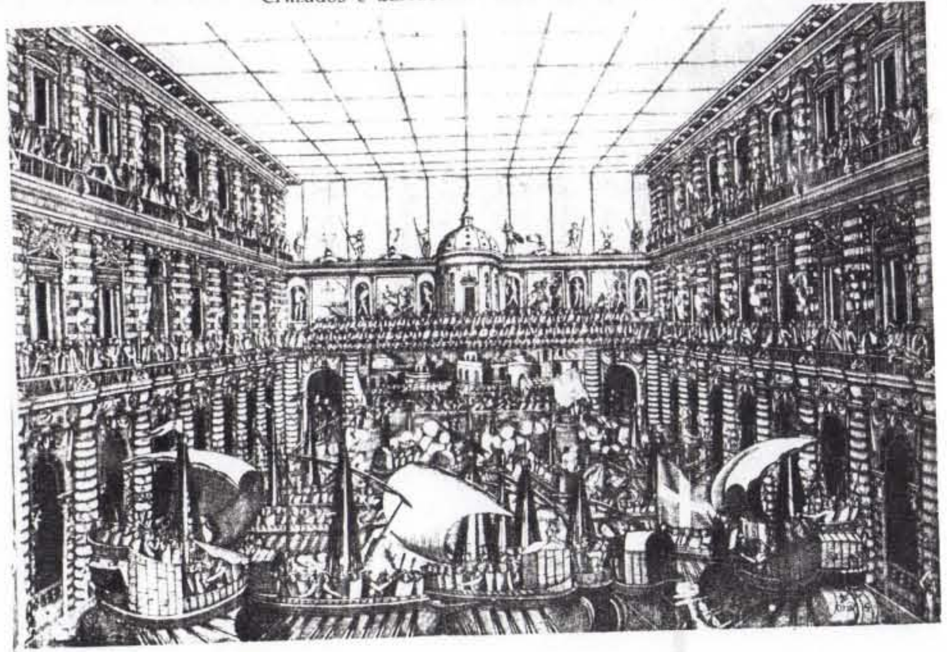
O Martírio de São Plácido. Representação numa igreja. Os espectadores esperam o início do milagre. Messina, 1501

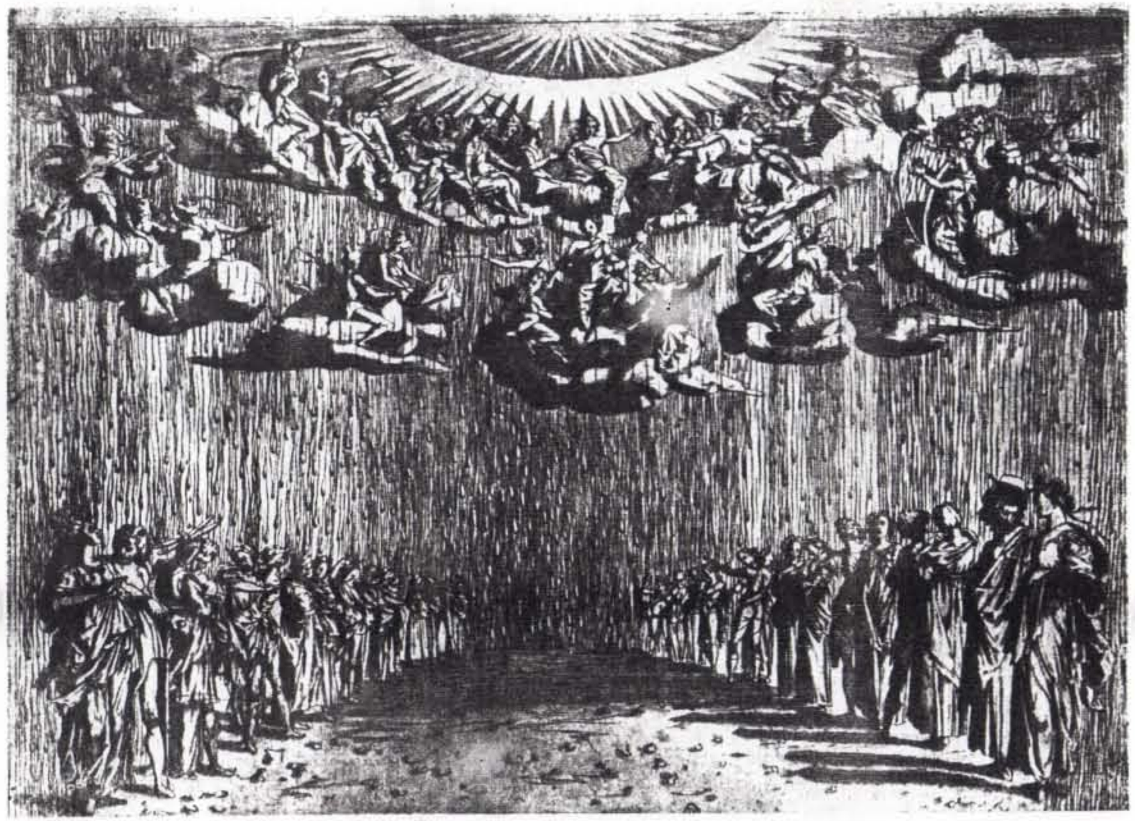
interesse pelas artes torna-se quase exclusivo das classes sociais privilegiadas. A alegria de viver conduz, nas cortes rivais italianas, a todos os excessos de luxúria de prazeres mundanos, mas impregna o povo da sua virtude espectacular. As influências recíprocas exercem-se cada vez mais em benefício do teatro em particular. Os poetas estão a soldo dos príncipes ou dos ricos. Desprezam-se as *sacre rappresentazioni*; representam-se as peças antigas primeiramente no texto original, nos círculos intelectuais, e em seguida fazem-se adaptações em língua vulgar. Por fim, imita-se Sófocles, Eurípides, Séneca. Assim procedem TRISSINO em *Sofonisba* (1514), TASSO e ARETINO (com *Orazia*, por exemplo, extraída de Tito Lívio). O mesmo se passava com a comédia. Menandro, Plauto, Terêncio continuam a ser os grandes inspira-



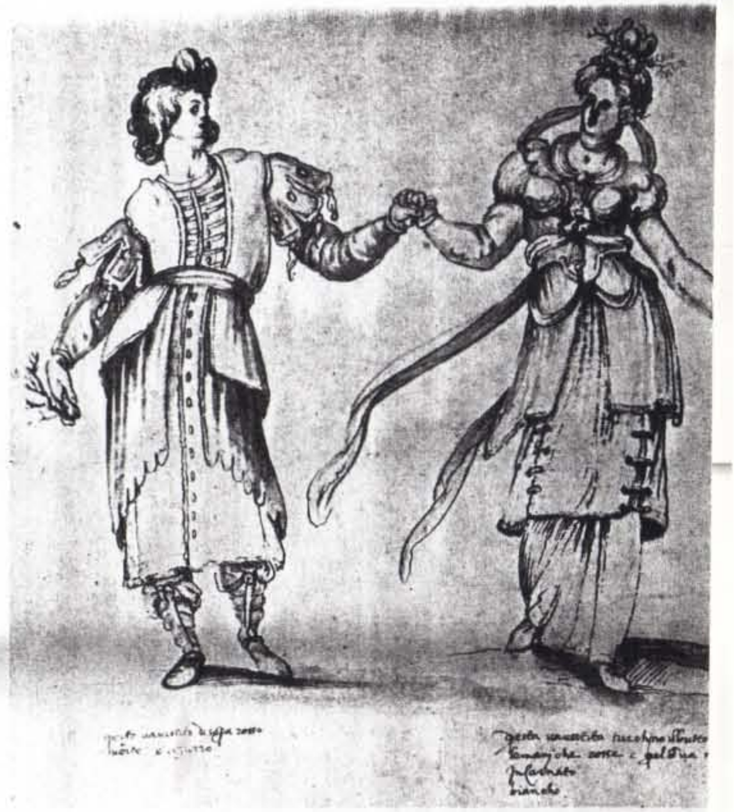
Cenário de Bernardo Buontalenti para uma representação em Florença, em 1589, por ocasião das núpcias de Fernando I com Cristina de Lorena. Gravura de Orazio Scarabelli, 1590

Naumaquia no Pátio do Palácio Pitti, em Florença, em 1589. Combate entre Cruzados e Sarracenos. Gravura de Orazio Scarabelli, 1590





Cenário de Bernardo Buontalenti para a apoteose final de *La Pellegrina*, comédia de Girolamo Bargagli, representada em Florença, em 1589. Gravura segundo um desenho de Epifano d'Alfano

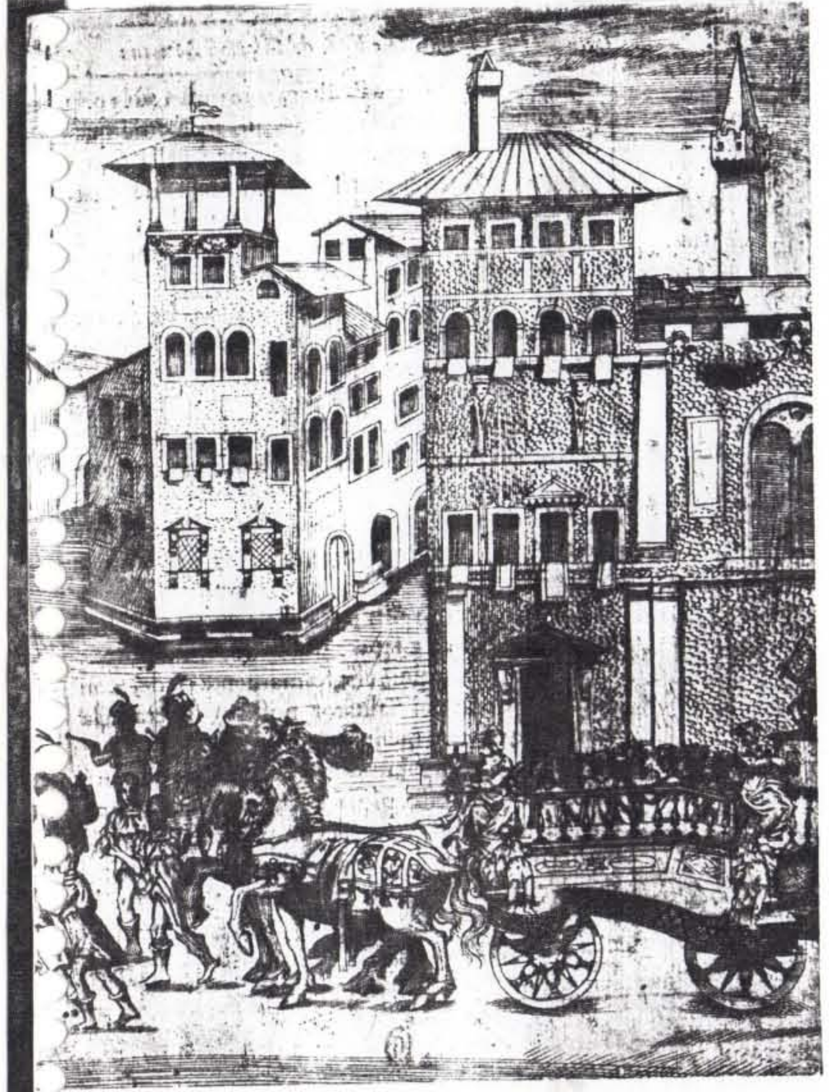


Desenho dos trajes do Par Délfico (no terceiro intermédio de *La Pellegrina*), tal como foi representada em Florença, em 1589. Bernardo Buontalenti. Florença, Galeria degli Uffizi

dores. É a *commedia sostenuta*, por oposição à *commedia dell'arte*, com ARIOSTO, o cardeal de BIBBIENA (*A Calhandra*, extraída em parte de *Ménechmes*, 1513) e mesmo GIORDANO BRUNO (*O Candelabro*, 1582). *A Mandrágora*, de MAQUIAVEL (1520), sobrevive sòzinha, graças ao seu espírito, à continuidade que ela assegura das tradições reais da comédia, graças a um diálogo que atinge os limites da liberdade. No seu ensaio *O Príncipe* (1513), o mesmo autor afirmava, meio século antes de Montaigne, quase um século antes de Bacon, o seu gosto pela realidade, desta realidade que talvez mais fortemente marque a passagem do antigo para o novo, este pensamento de tal forma apaixonado que gradualmente se desliga do raciocínio abstracto dos escolásticos, e que não deixou de arrastar também o teatro no movimento da história.

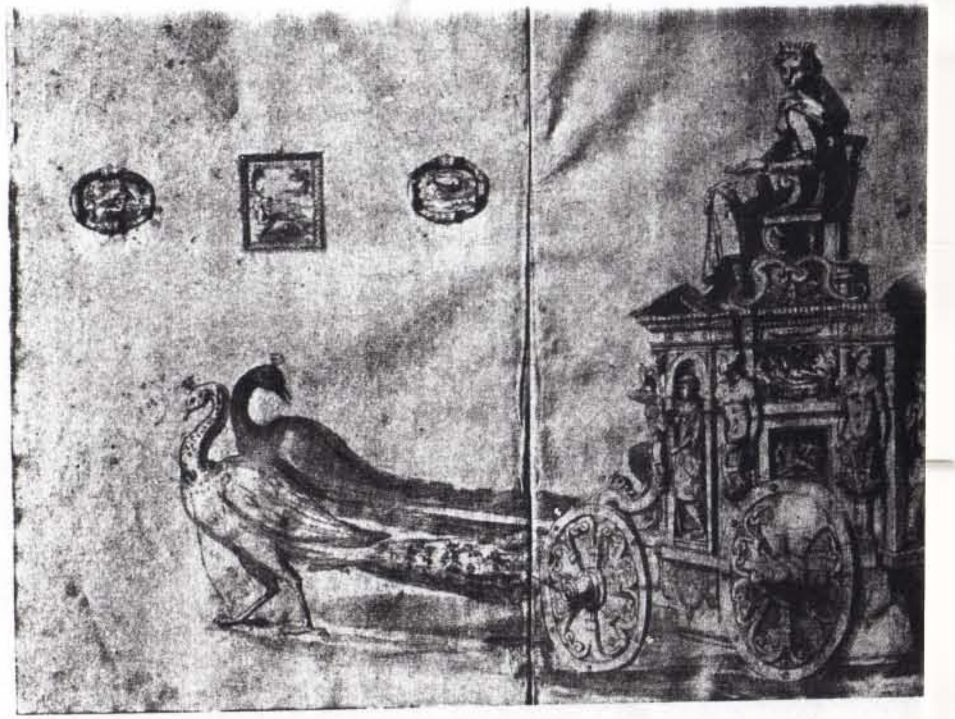
No respeitante à ópera, assìnalemos ainda que a origem se deve também ao anterior desenvolvimento do *oratório*, que inicialmente fora um drama sacro feito para a Igreja (por exemplo, *A Ascensão do Nosso Salvador*, de CAVALIERI, 1588). No palácio de Giovanni Bardi, em Florença, os humanistas nem sempre estavam de acordo sobre o processo de libertar a música das contrariedades da polifonia, das complicações do contraponto. O objectivo das discussões da *camera* florentina era regressar, na música, à pureza da linha melódica, que se considerava modulável exactamente só sobre os movimentos da paixão.

Enquanto o teatro palaciano, que atingira ràpidamente os seus limites na tragédia, na comédia e mesmo no drama pastoril e não deixaria mais do que uns leves «vestígios» históricos, vivia da protecção dos príncipes, a *commedia all'improviso*, também chamada *commedia dell'arte*, continuara a multiplicar-se e a aperfeiçoar-se com o êxito dos *zanni*, sobreviventes dos mimos latinos, que representavam em companhias ambulantes de cidade em cidade. Esta forma de improvisação dava uma grande importância à representação e renovava a tradição das atelanas, não só porque adoptara delas o uso das máscaras (excepto para as mulheres), e pela reprodução quase completa dos antigos tipos, mas também porque com elas se elevou ao máximo da perfeição — pelo seu culto — a arte do mimo, na qual o teatro se vai inspirar ao longo dos séculos com diferente êxito e em numerosos países. É certo que o êxito popular da *commedia dell'arte* não deixara de provocar a curiosidade dos príncipes e intelectuais. A juventude entusiasta formara grupos de *dilettanti* em apoio

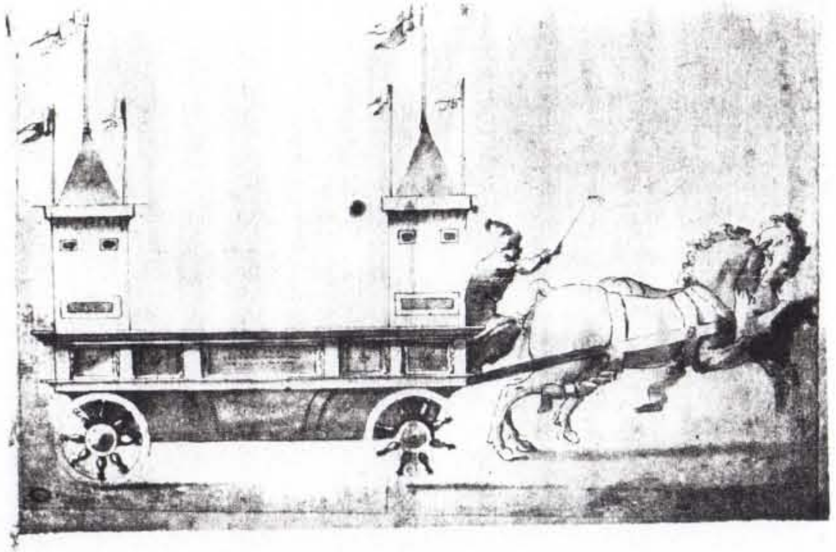


As festas religiosas, na Renascença, revestiam-se por vezes de um aspecto profano e até pagão. Assim, esta gravura, que representa a comemoração do martírio de São Placido, em Messina, em 1591, apresenta um carro com figuração semelhante ao das festas profanas

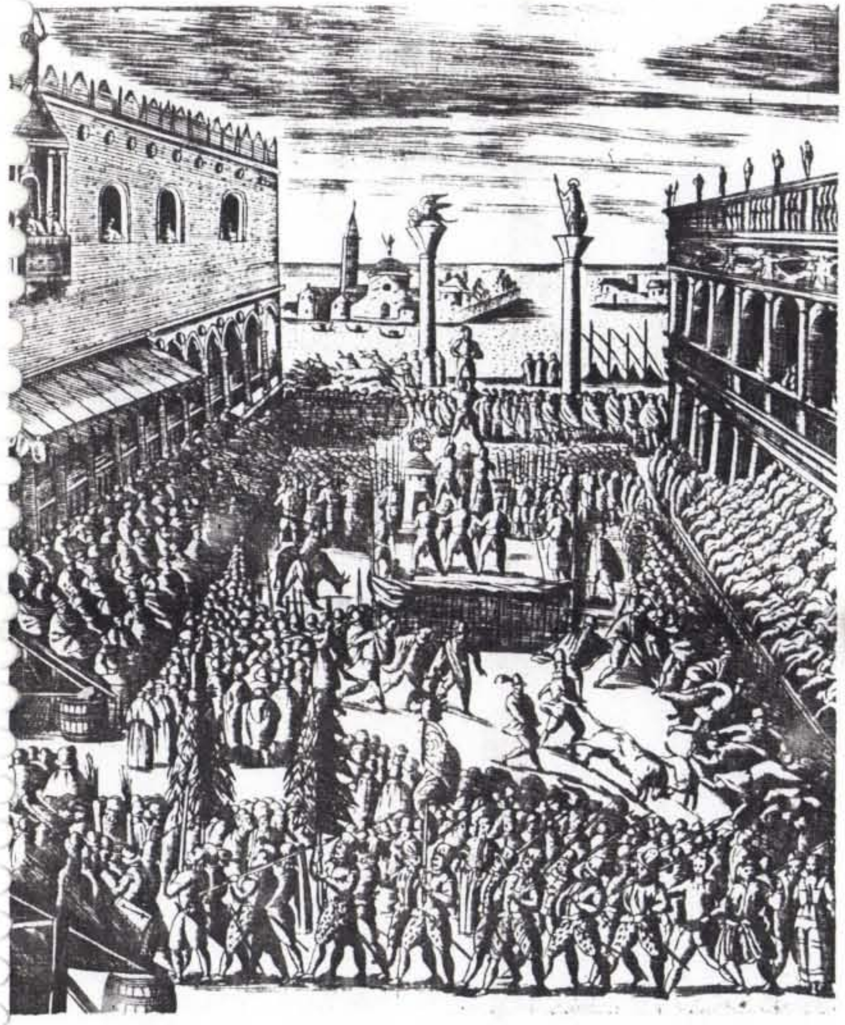
desta forma de teatro. Da rua ela passava para o palácio, de onde regressaria aperfeiçoada e enriquecida. Todas as possibilidades de uma representação cénica onde dominam a liberdade e o talento do actor eram permitidas, de uma representação que se desenvolvia e variava à medida da improvisação, no meio das intrigas mais complicadas, com surpresas sempre preparadas para seduzir os espectadores. Essas qualidades de acrobacia, dança, argumentação, exigidas ao actor, derivavam também do conhecimento de actos humanos observados na vida e restituídos com todo o espírito de realidade possível. A sua ousadia influenciaria a comédia e mesmo o género das pastorais, que prosseguiu a sua evolução durante todo o século XVI.



Carro de Juno, desenhado por Vasari para um intermédio representado nas festas do casamento de Francisco de Médicis com Joana de Áustria. 1565, Florença, Galeria degli Uffizi



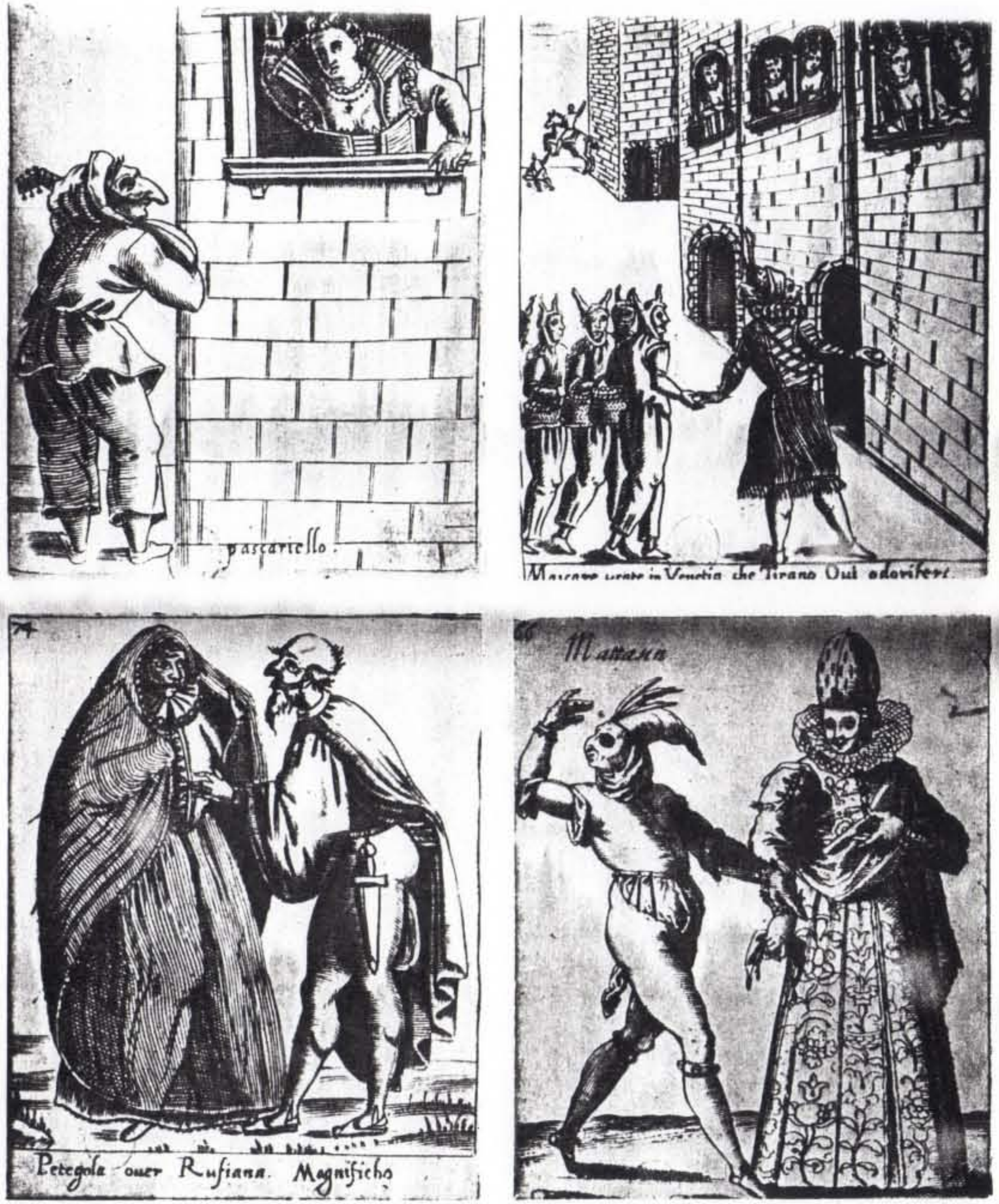
Esboço para um carro destinado a apresentar quadros vivos, por ocasião do casamento de Francisco de Médicis com Joana de Áustria. 1565, Florença, Biblioteca Nacional



Esta gravura ilustra o sentido teatral dos Italianos da Renascença: para a festa de Terça-Feira Gorda a arquitectura da Piazzetta é utilizada como cenário, no interior do qual acrobatas, jogos diversos e desfiles constituem um autêntico espectáculo teatral

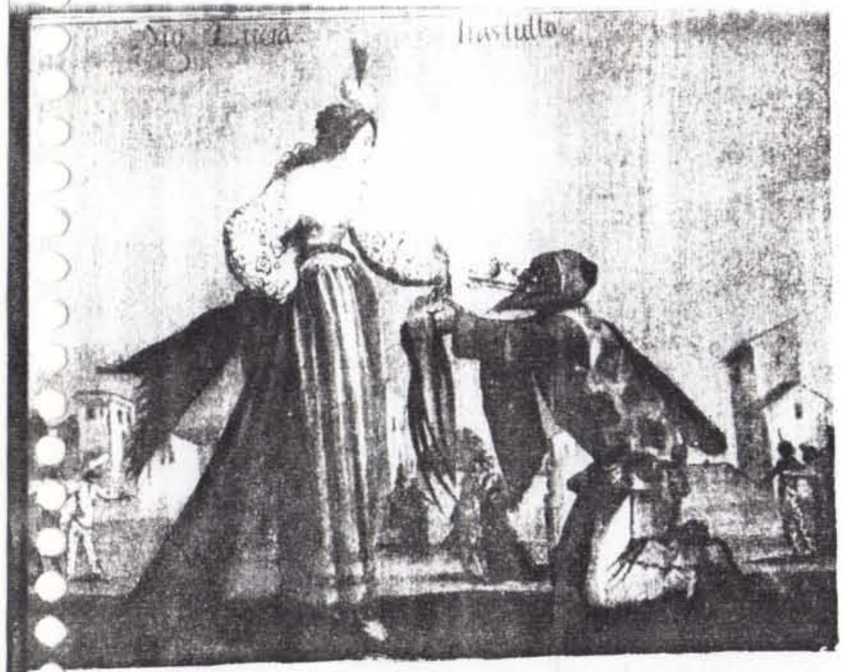
Ângelo Beolco, cognominado *Ruzzante* (1502-1542), dera novo impulso à *commedia dell'arte* com os seus esboços ricos de achados verbais, de invenções burlescas, mas sobretudo com uma das suas comédias na qual cada personagem falava num dialecto diferente. A par de Beolco, o papel de P. A. Caracciola, em Piemonte, o de Niccolo' Campan, em Siena, e sobretudo o de Andrea Calmo (1510-1571), em Veneza, foi importante, assim como a fantasia burlesca de Anton Francesco Grazinni, cognominado *Il Lasca* (1503-1584).

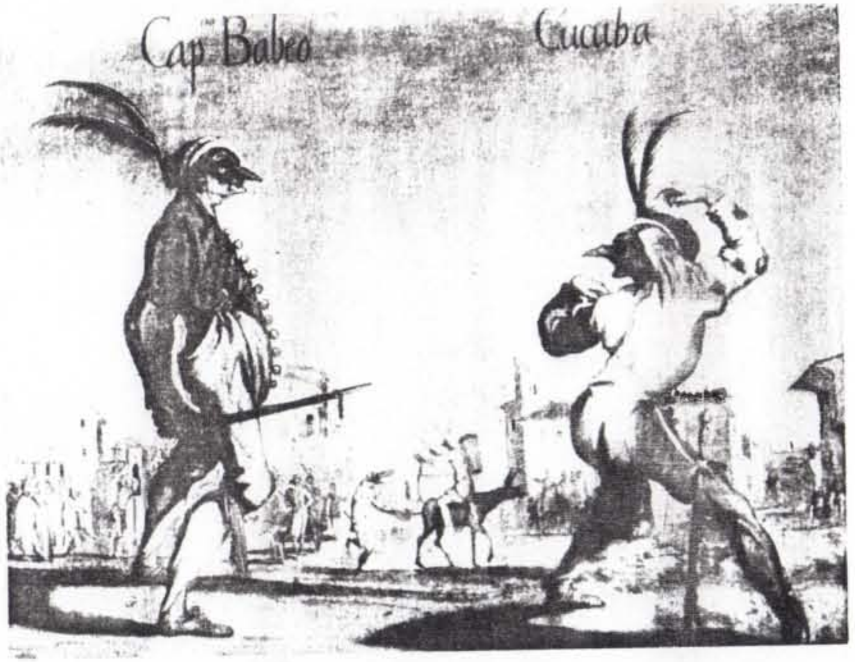
Os tipos estavam desde então definidos, e cedo atingiriam a perfeição. Tudo servia de inspiração para os temas, que em geral eram desenvolvidos


Pascariello
Mascare vrate in Venetia che Tirano Oui odoriferi
74
Petegola ouer Rufiana. Magnificho
66
Mattana

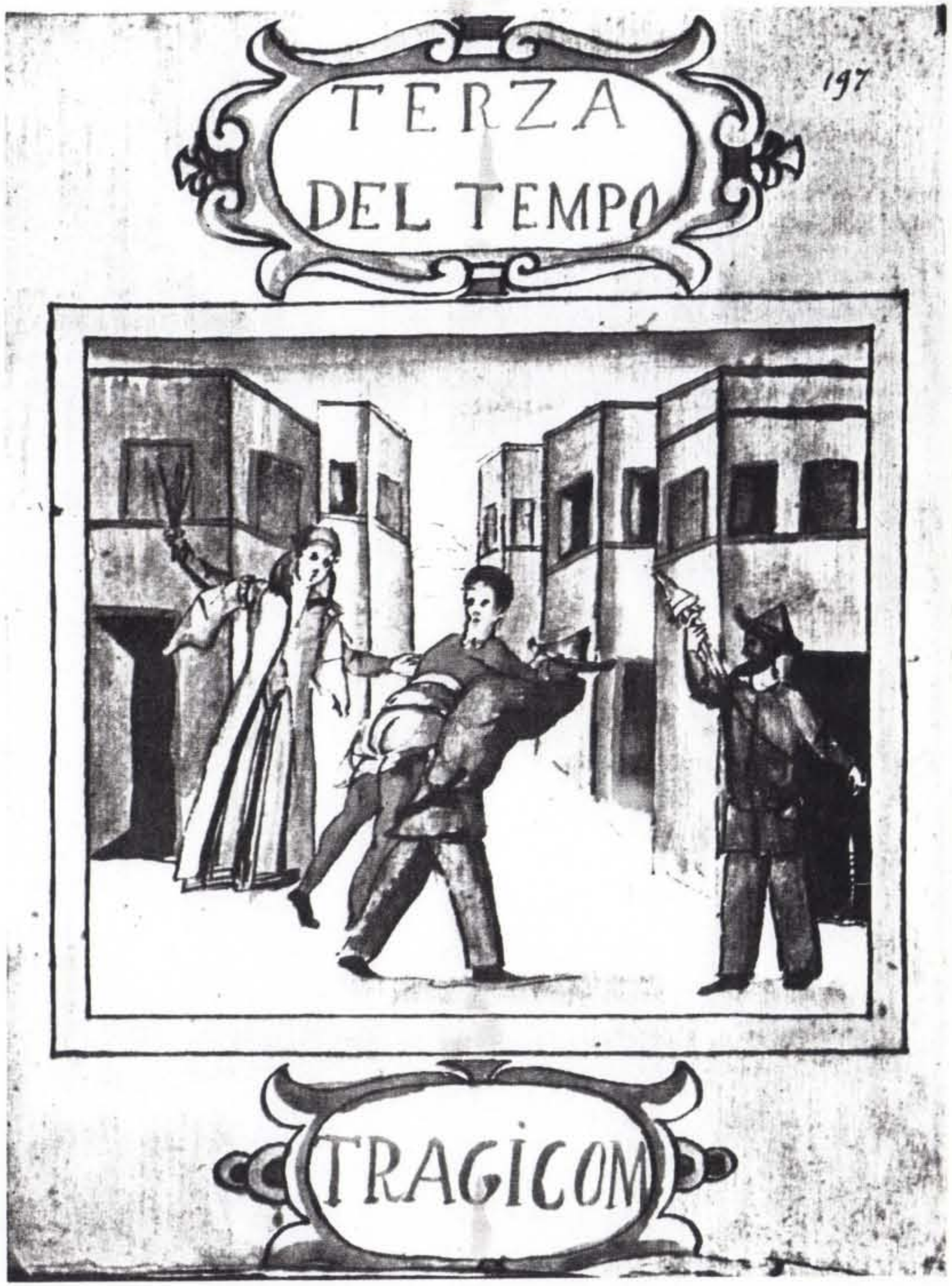
A COMMEDIA DELL'ARTE

Personagens-tipo da comédia italiana do século XVI, gravadas por Giacomo Franco


Sig. Lucia
Trastullo

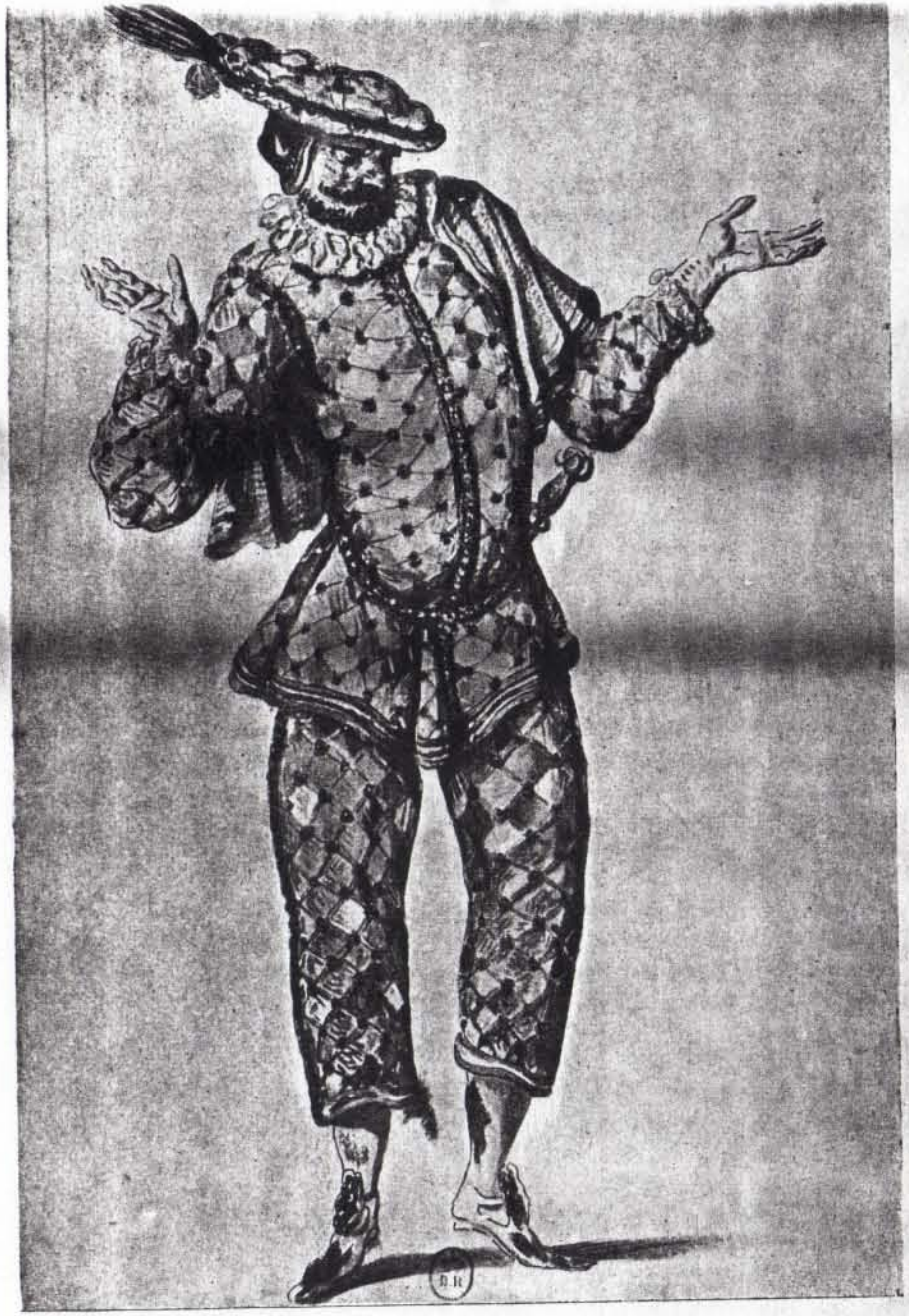

Cap. Babeo
Cucuba

Personagens-tipo da comédia napolitana do século XVII
Milão, Museu do Teatro da Scala

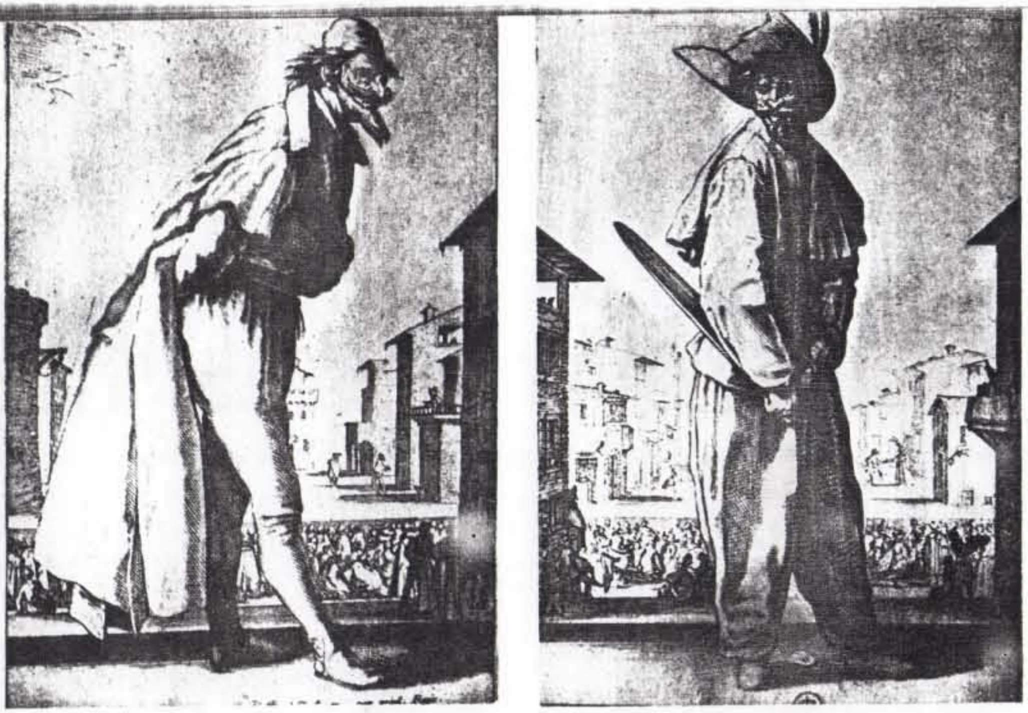

TERZA
DEL TEMPO
TRAGICOM

Cena da «commedia dell'arte». Aguarela de cerca de 1600

Roma, Biblioteca Corsini



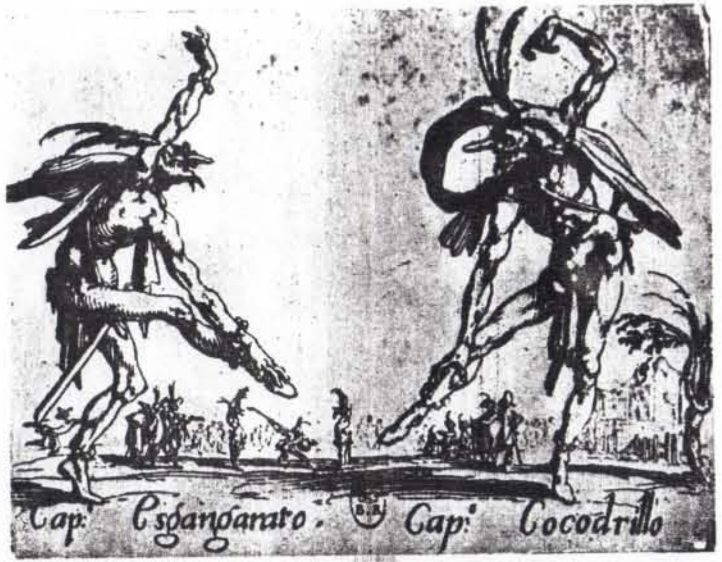
Arlequim, personagem do *Ballet do Rei, das Festas de Baco.*
Paris, Biblioteca Nacional, Gabinete de Estampas



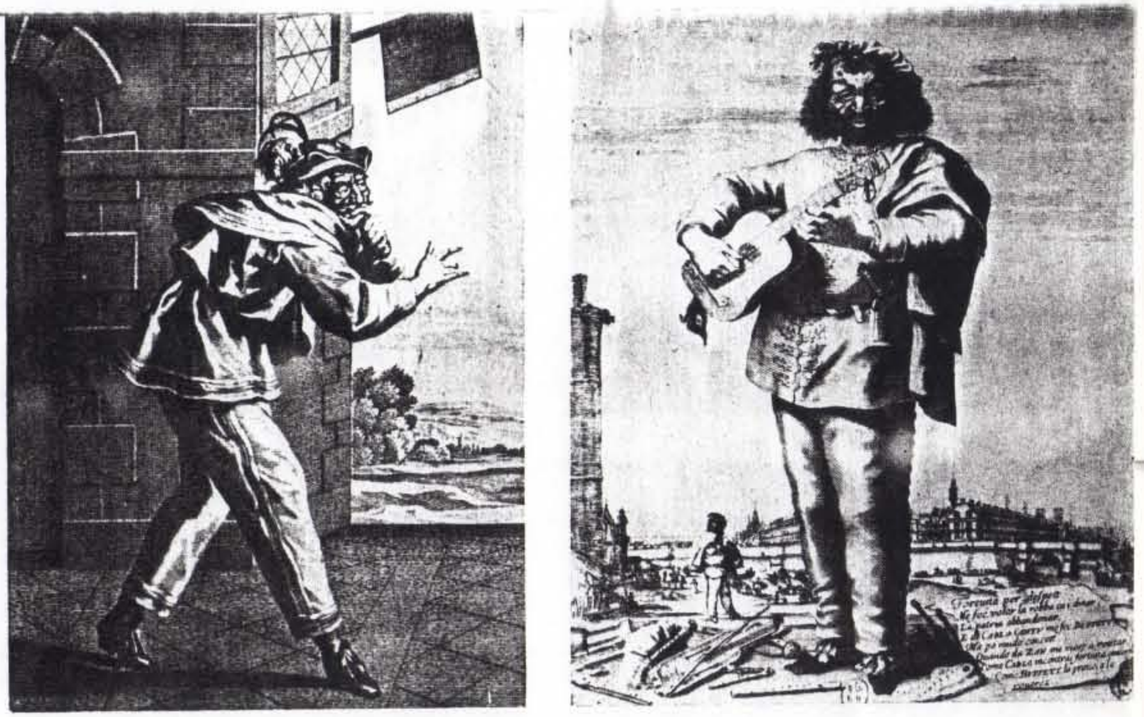
Pantalão, segundo um desenho de Jacques Callot

Scapin, segundo um desenho de Jacques Callot

Personagens-tipo e actores da comédia italiana em França no século XVII


Cap. Esgangarato.
Cap. Cocodrillo

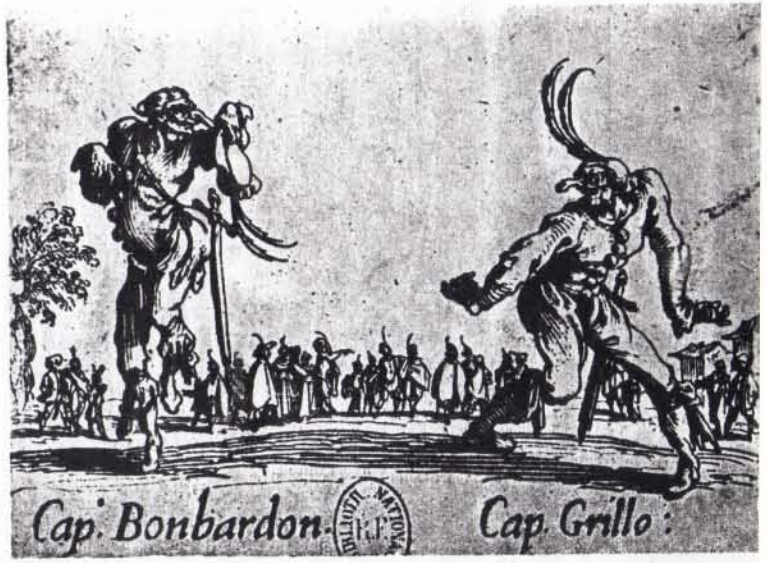
Personagens dos *Balli di Sfessania* gravadas por Callot



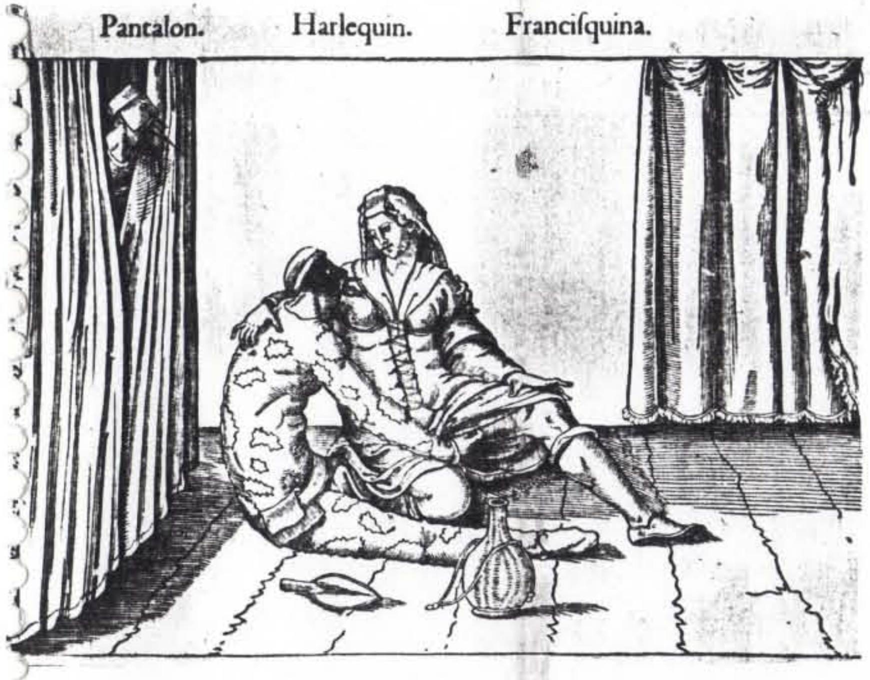
Gandolin, da companhia do Marais

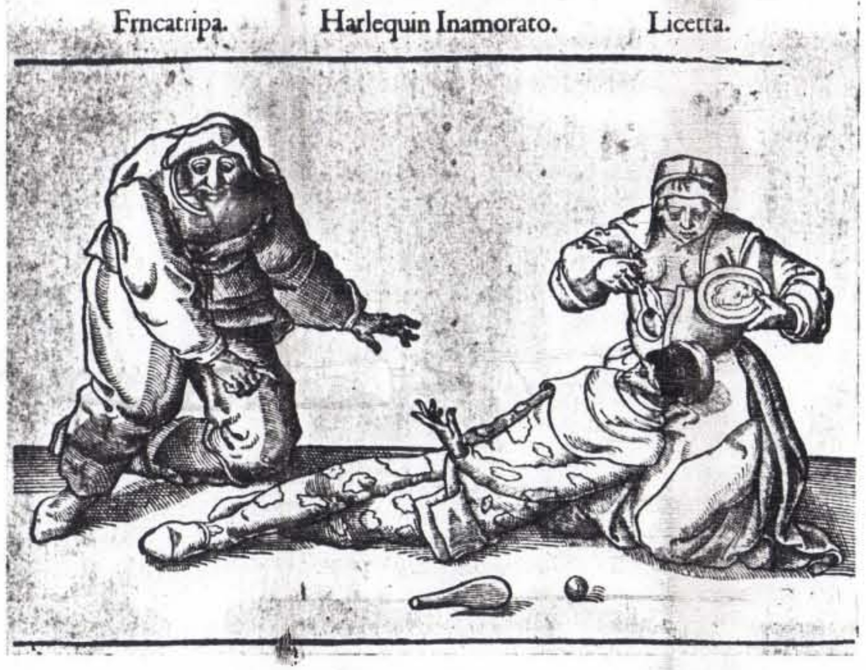
Buffett, variante de Brighella, no Pont-Neuf

Personagens-tipo e actores da comédia italiana em França no século XVII


Cap. Bonbardon.
Cap. Grillo:

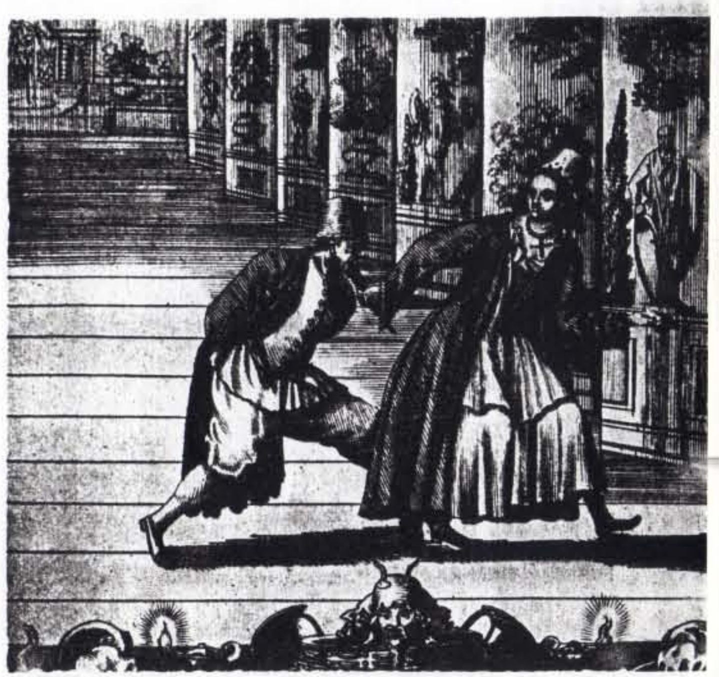
Personagens dos *Balli di Sfessania* gravadas por Callot

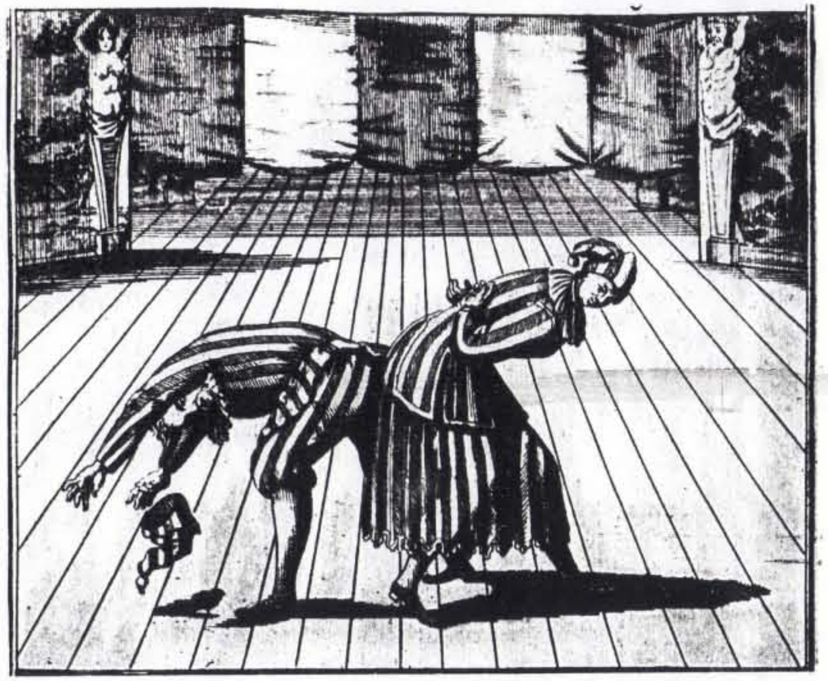

Pantalon.
Harlequin.
Franciſquina.

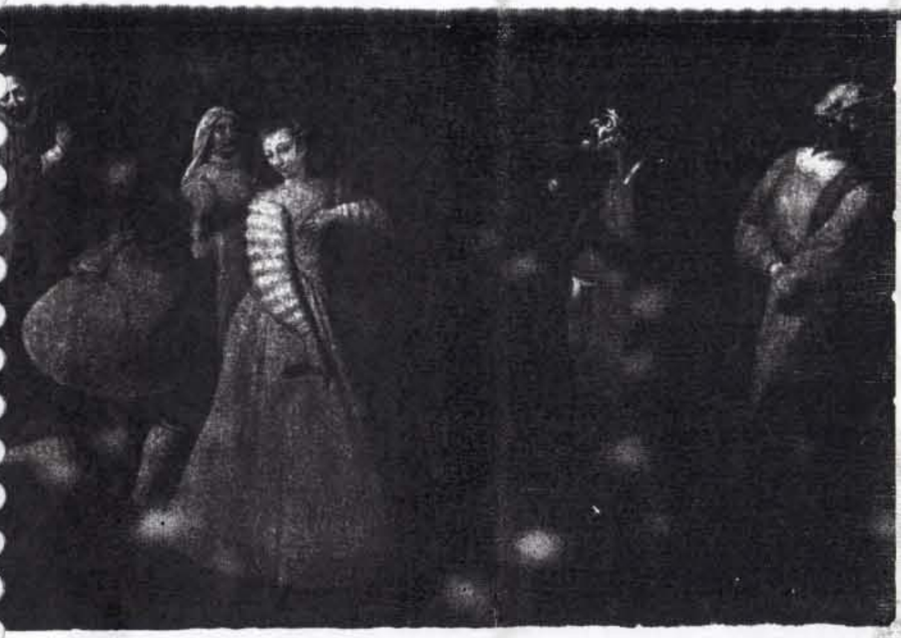

Frncatripa.
Harlequin Inamorato.
Licetta.

Cenas da comédia italiana em França no século XVI (Colecção Fossard). Estocolmo, [illegible] Nacional

Cenas-tipo da comédia italiana na Alemanha. Gravuras de Georg Peischner para a obra de Lambranzi, *Theatralische Tantzschule*. Nuremberga, 1710

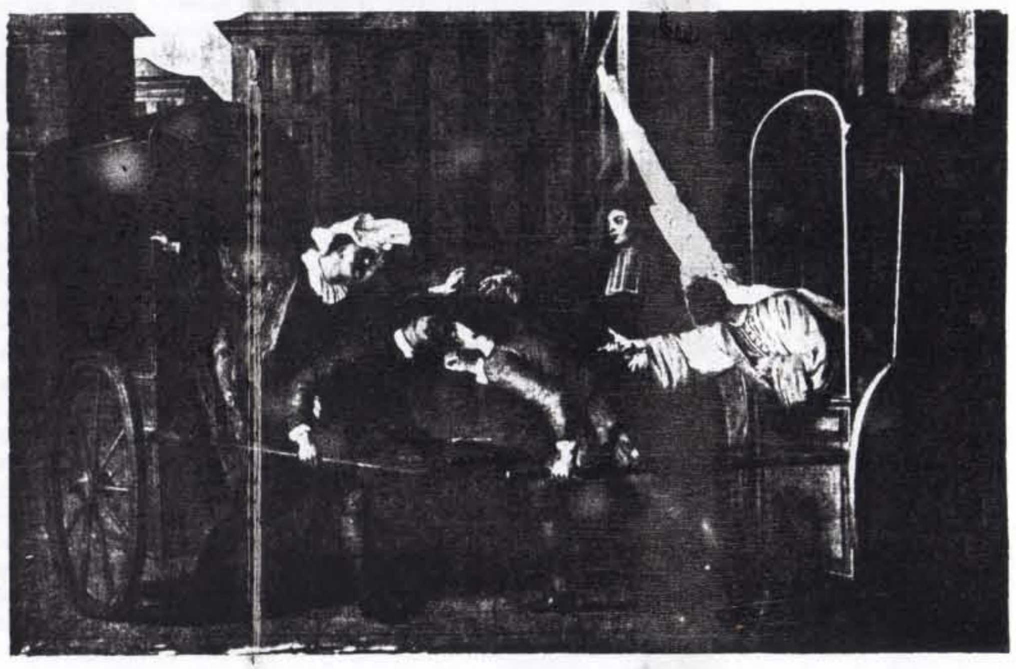


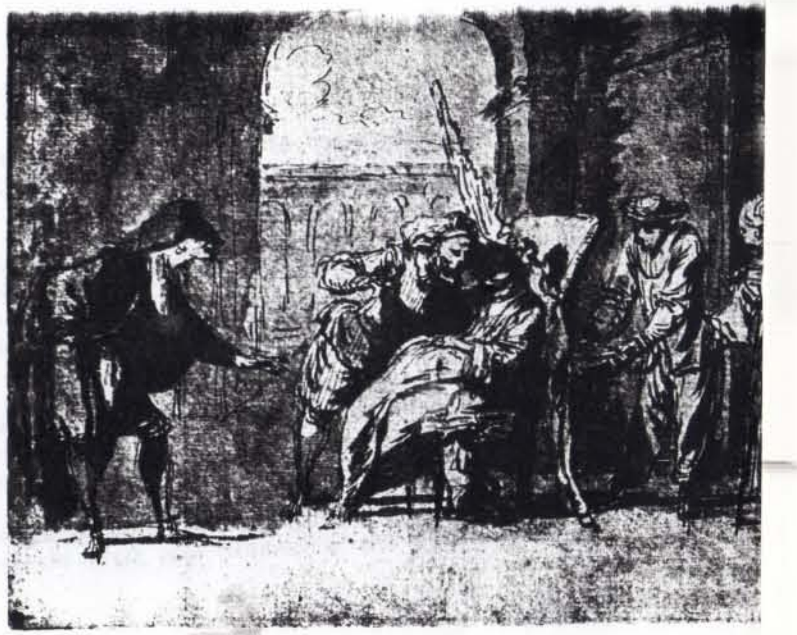




A companhia dos «Gelosi». Ao centro, Isabella Andreini (1562-1604), actriz célebre da comédia italiana em França e em Itália. Pintura anónima. Paris, Museu Carnavalet

Cena de *Les Deux Carrosses*. Pintura de Claude Gillot. Paris, Museu do Louvre

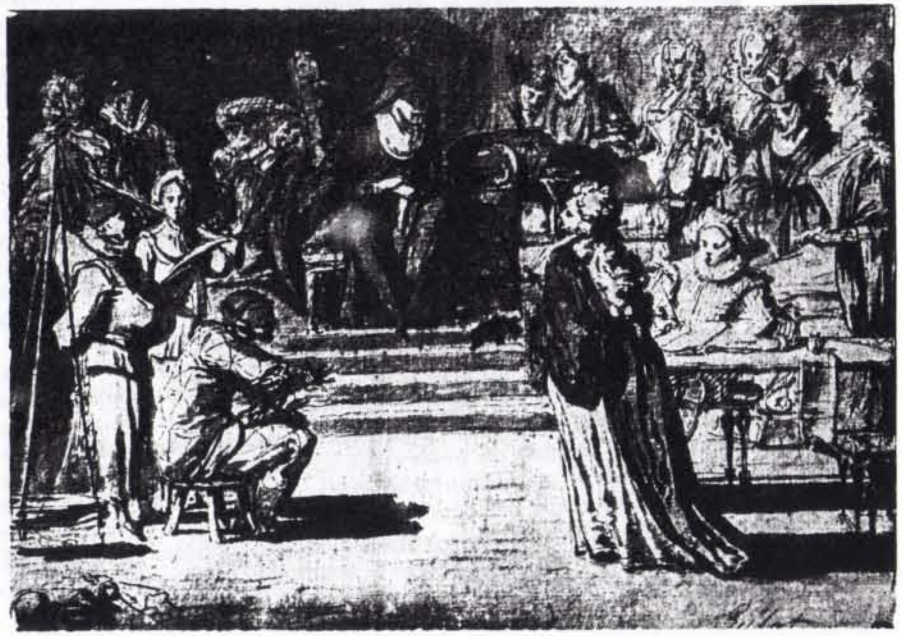




Cena da comédia italiana. Desenho de Claude Gillot. Paris, Museu do Louvre

«Colombina» advoga pró e contra «Populus». Cenas do teatro italiano

Desenho de Claude Gillot. Paris, Museu do Louvre



em três partes precedidas de um monólogo, e ricos em peripécias de vária ordem, desde as cómicas até às horrorosas. Os *lazzi*, truques ou efeitos de toda a espécie, suscitavam a inspiração na sua mais viva forma popular. Por isso, a *commedia dell'arte* restituiu ao «espectáculo» todo o seu valor. As personagens são sempre em número de dez ou doze, mas muitas vezes aparecem outros comparsas. Os *zanni* passarão logo a designar os criados, se bem que a sua origem seja discutível. Nápoles, que forneceu Scaramouche, teria criado *Polichinelo*; Bérgamo, *Arlequim*, *Brighella* e *Mezetino*; Roma, *Meô-Patacca* e *Marco-Pepe*; a Calábria, *Coviello* (gravado por J. Callot). Não se sabe ao certo de onde vieram *Scapino, Truffaldino, Tartaglia, Pasquin, Pedrolino, Pantalão, o Capitão, o Doutor*...

Foi por volta de 1568 que os comediantes italianos entraram em França. Um quadro, descoberto há poucos anos (exposto no museu de Bayeux) e pintado provàvelmente em 1572, representa já uma cena interpretada por uma companhia italiana, assistida pelo rei Carlos IX, Henrique de Guise, Catarina de Médicis e alguns príncipes da corte. A primeira companhia italiana talvez já tivesse feito uma representação em Lião, por ocasião da passagem por esta cidade de Henrique II e Catarina de Médicis. Seja como for, o êxito da *commedia dell'arte* espalhar-se-ia ràpidamente por todas as províncias francesas, apesar de o Parlamento se opor a esta voga que considerava fortemente deplorável, o que exigiu a intervenção do próprio rei para evitar a interdição. *Circe* ou *Ballet Cómico da Rainha*, imaginado por Baltazarini, por cognome Beaujoyeulx (música de Lambert de Beaulieu e de Jacques Salmon), representado em 1581, deveria também fazer época neste período decisivo de transição.

Parece certo que no final do século XVI, em França, «Pantalão e Zanni estavam mais presentes na memória do povo do que Pathelin». A tal ponto que o sucesso da *commedia dell'arte*, que atingia então o seu apogeu, continuou no século seguinte a basear-se em processos fáceis, precipitando a sua decadência. Após os Gelosi, os Ganassa, os Baltazarini, *Arlequim* (Tristan Martinelli) seria representado em 1613, no Louvre e no Palácio de Borgonha, a convite de Maria de Médicis. A partir de então houve com certeza uma íntima colaboração entre os comediantes italianos e os saltimbancos franceses, mas literàriamente (e os argumentos que se conservam de Flaminio Scala parecem confirmá-lo) a influência da *commedia dell'arte* continuará a ser insignificante, até que Molière — que foi primeiramente actor — alimente e enriqueça o seu talento pelo estudo da arte dos italianos e pela assimilação do essencial da sua técnica.

Incontestàvelmente admirados pela sua forma de representar, os comediantes italianos não podiam no entanto influenciar senão os cómicos que com eles se exibiam no Palácio de Borgonha, pois o repertório francês compunha-se de tragicomédias e de pastorais para as quais o público exigia a mesma dicção que para as tragédias. Por sua vez a *commedia dell'arte* seria influenciada pelo teatro francês, transformando-se, embora conservando as suas tradições originais. Ela forneceu, como o prova a recolha de peças de Evaristo Gherardi (1663-1700), matéria a vários autores franceses, como, por

exemplo, Regnard, Dufresny e outros. Esta influência técnica, menos visível posteriormente, não obstante a presença em Paris da Nova Companhia Italiana, permanecerá no entanto sob vários aspectos até ao século XIX, surgindo ainda no teatro contemporâneo.

A razão de uma tal sobrevivência, não só no teatro francês, mas também no de todos os países da Europa, deve-se ao facto de a *commedia dell'arte* ser bem «uma concepção plástica do teatro» exigindo do actor todas as formas de representação e a criação não apenas de pensamentos como de sentimentos através do gesto mímico, da dança, da acrobacia, consoante as necessidades, assim como o conhecimento de uma verdadeira gramática plástica, além desses dotes do espírito que facilitam qualquer improvisação falada e que comandam o espectáculo. Os estrados onde os actores evoluem representam o espaço que o «tipo criado», animado e triunfante, transforma em seu império.

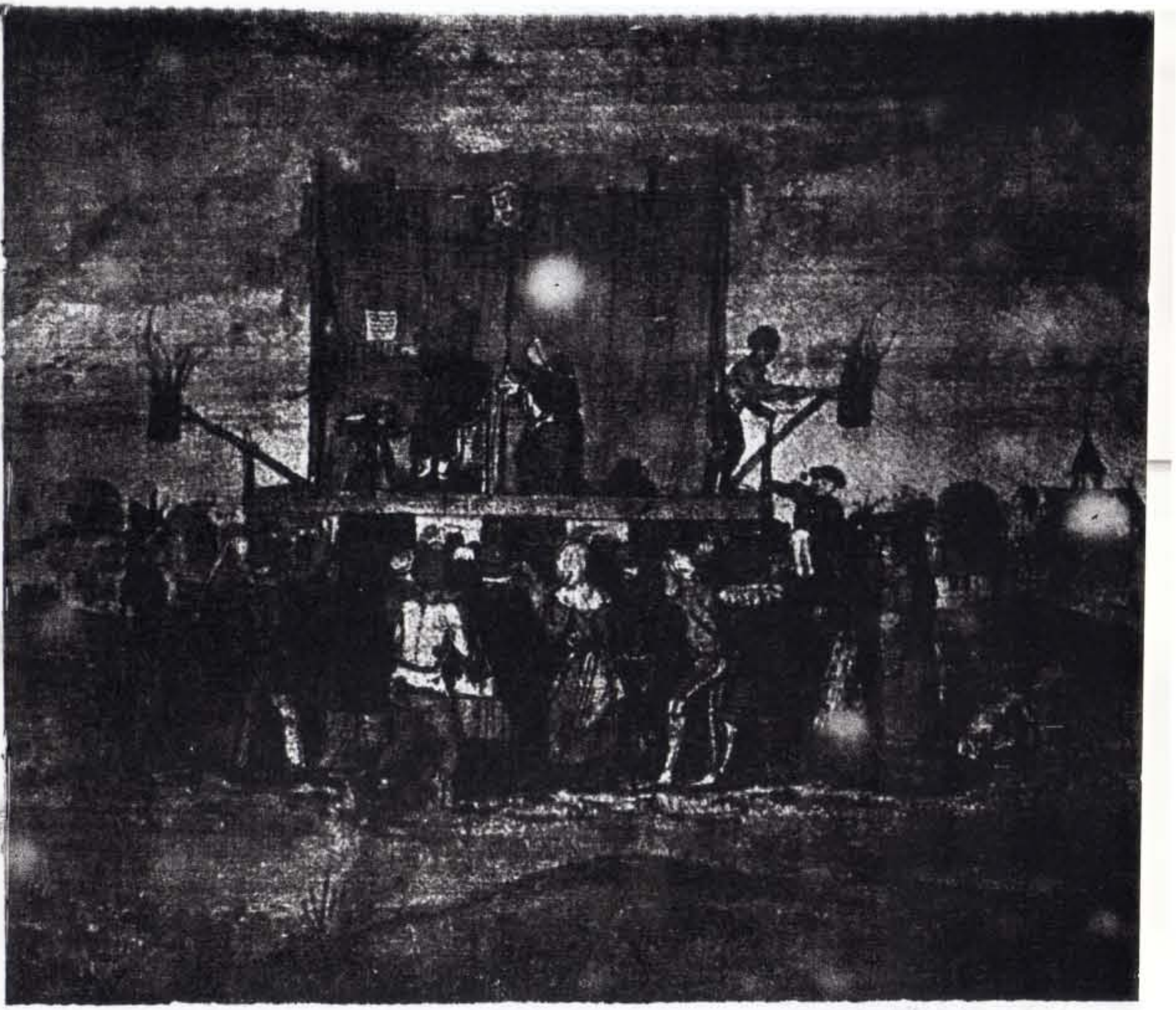
Em 1660, os italianos iriam fixar-se definitivamente em Paris. No entanto, a *commedia dell'arte* pròpriamente dita não se tornaria, na Itália, verdadeiramente literária senão no século XVIII, com Goldoni e com Gozzi.

A FRANÇA

O pensamento livre provém dos Árabes, ao passo que a filosofia procede dos Gregos. Desta forma, a vida do país já não está imbuída da fé católica como o estivera no século anterior; contra ela ergueu-se a heresia. As lutas religiosas tornam-se sangrentas. O humanismo, que alastra e se desenvolve, contribuirá para a criação de tendências literárias que cavam um fosso entre os eruditos, os intelectuais e a massa ainda inculta. Assim a corte passará a frequentar cada vez menos os espectáculos populares, marcando a diferença material cada vez maior que se faz sentir entre a vida do povo e a dos nobres, aos quais por necessidade e interesse se juntam os indivíduos instruídos. A razão vai-se progressivamente sobrepondo ao sentimento. Um círculo de «espíritos cultos» caracterizará a profunda separação entre o teatro popular e o teatro aristocrático. Tanto mais que a Igreja deixará de ajudar aqueles que a serviram com os mistérios. A tal ponto que o Parlamento, em 1548, não encontrará qualquer obstáculo à proibição, mesmo a pretexto de defesa da moral e da decência, das representações dos «Confrades da Paixão» no Palácio de Flandres e no Hospital da Trindade. A luta dos humanistas para eliminar o teatro religioso e substituí-lo por um teatro imitado da Antiguidade e os sarcasmos dos huguenotes triunfariam do espírito cristão e colectivo da Idade Média, que sobreviveu no entanto sob uma determinada forma de teatro religioso na segunda metade do século XVIII.

É certo que Luís XI tinha abatido os titulares das flores-de-lis e engrandecido a França conduzindo-a paulatinamente à formação da sua unidade, mas, para o conseguir, tivera de impor o seu despotismo desconfiado a um povo que, tendo pago duramente o preço da sua segurança e de um primeiro esforço de alforria, compreendia a necessidade de se defender dos excessos do novo poder. Entretanto a consciência pública era ainda fraca, hesitante, ignorando a sua força, e autorizaria novas resistências do partido dos príncipes, assim como as loucas aventuras das guerras de Itália, ao passo que, por outro lado, a invenção da imprensa permitia acrescentar às trocas comerciais já existentes trocas intelectuais, enfim, um poderoso desenvolvimento de novos conhecimentos. A descoberta da América por Cristóvão Colombo dava a esses conhecimentos um carácter universal. Mesmo as guerras de Itália, introduzindo em França, com o humanismo, a admiração pelo luxo e pelas artes das cortes italianas, levariam os espíritos cultos, apaixonados pela Antiguidade, a desprezar o passado, e, no respeitante ao teatro, a farsa gaulesa, à qual todavia François Perrin tentou regressar ressuscitando principalmente o octossílabo com *Os Escolares*, em 1589. Os mistérios não foram substituídos pelas tragédias sacras, das quais todavia Théodore de Bèze nos deu um exemplo notável com o seu *Sacrifício de Abraão* (1550), onde revive o espírito medieval. Du Bellay, Jodelle, Grévin, Jean de la Taille recorrerão à «verdadeira tragédia e comédia», contra as *soties*, as farsas e as moralidades. A «Plêiade» contrariará a tradição popular louvando o retorno aos «arquétipos» e, mesmo na Itália, não evocará senão Aristóteles, Horácio, Plauto, Terêncio e Séneca. Gringoire terá sido (especialmente com a *Farsa de Dizer e Escrever* e o *Jogo do Príncipe dos Tolos*) um dos últimos escritores «políticos» de tradição no teatro. Mas a língua dos comerciantes suplanta o latim (não esqueçamos que há então, em França, doze vezes mais ouro do que no final do século XV). A literatura burguesa, com o seu gosto e o desejo de sátira e de realismo, substituiu a literatura épica e elegante do feudalismo.

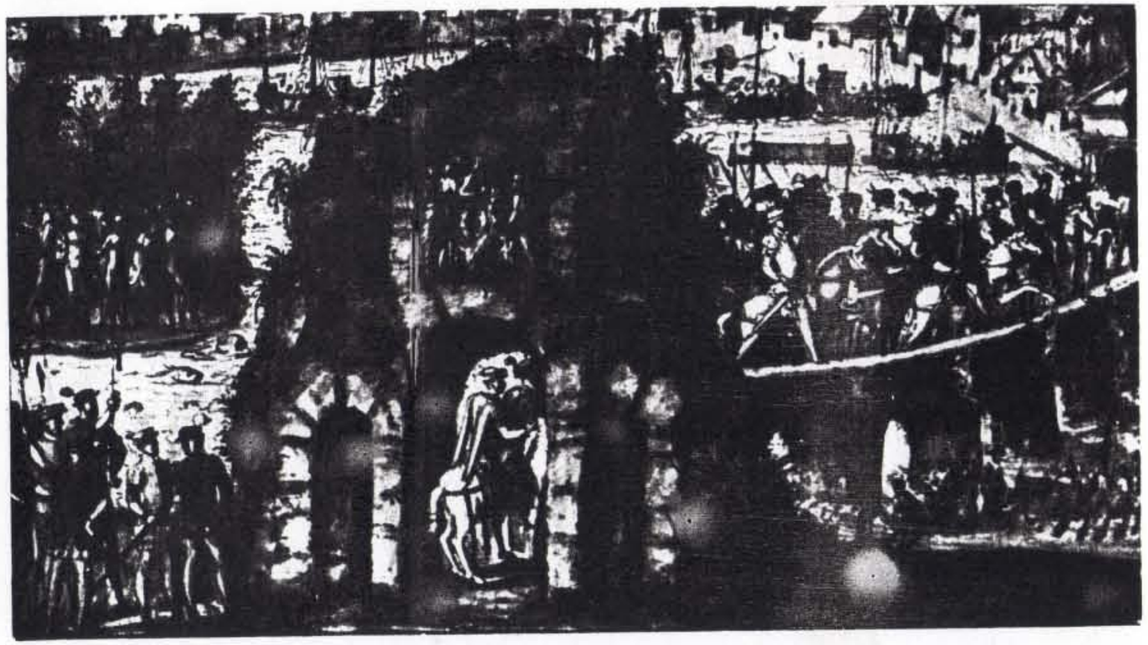
Ronsard (tradutor de *Pluto*, de Aristófanes, representado no Colégio de Coqueret, em 1549) escreveu no prefácio de *Franciada*: «A tragédia e a comédia devem ser didascálicas e instrutivas, é necessário que em poucas palavras elas ensinem muito.» Pelletier du Mans e Scaliger darão uma grande importância às máximas, de tal forma que os eruditos puderam enumerar uma média de 310 nas peças de Jodelle e de 201 nas de Garnier, antes de descerem para a média de 25, mais tarde, em Corneille. Traduzem-se numerosas peças antigas, e tanto Baïf como Rémy Belleau transpõem novas peças italianas para agrado de um restrito círculo de letrados. Desta forma só rara ou vagamente sobreviverão nas obras deste período as alusões satíricas tradicionais. E é diante de Henrique II, no paço de Reims, no «magnífico aparato da cena antiga», que será representada, em 1552, a primeira tragédia francesa, *Cleópatra Cativa*, de Etienne Jodelle (1532-1573). O autor, defensor da unidade de tempo, afirmava ter escrito uma peça de um género novo, quando a sua única verdadeira inovação era ter escrito substituindo a prosa pelo octossílabo... Mas pouco importa; esta representação, que se repetiu no colégio de Boncourt, foi um grande acontecimento da época. Ela contribuiu para a congregação dos indivíduos cultos em volta dos palcos amadores nos colégios do tempo. É esse público restrito que aplaude, ainda no colégio de Boncourt, *Eugénio ou o Encontro*, de Jodelle, em 1558 (ano da triunfal entrada



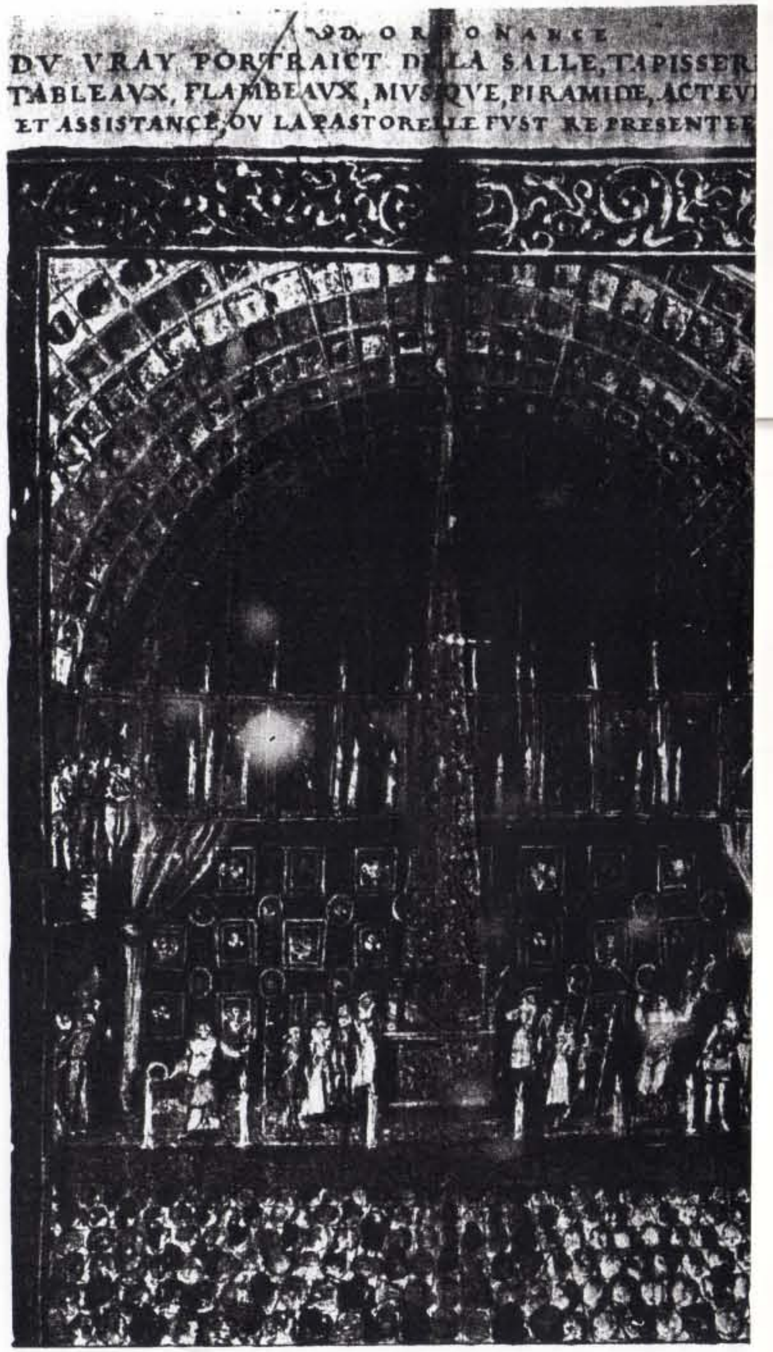
Cena cómica representada no campo, sobre um estrado, por uma companhia de actores ambulantes. Pintura atribuída a Louis de Caullery, que morreu em 1589. Cambrai, Biblioteca Municipal

de Henrique II em Paris, acompanhado por uma «mascarada» subordinada ao tema de *Orfeu*), e *A Tesoureira*, de Grévin, em 1558; no colégio de Beauvais, *Os Basbaques*, de Grévin, *Sofonisba*, de Mellin de Saint-Gelais (1566), da qual Brantôme nos descreve a representação; e ainda outras obras no colégio de Clermont. Desta maneira se preparava o nascimento de um verdadeiro *teatro de corte* que, com a tragédia clássica, denunciaria definitivamente o divórcio do teatro dramático e do povo. Jean de la Taille, com a sua comédia *Os Rivais* (cerca de 1562) e a tragédia *Saul Furioso* (1573), foi também distinguido com esse limitado sucesso. O seu *Discurso sobre a Arte da Tragédia* não passa de um convite à imitação do teatro antigo. Na realidade, será necessário esperar pela *Sofonisba* de MAIRET, em 1634, para descobrir as formas de uma tragédia «clássica». As variadas tendências dos teatros dramáticos da Renascença abriram caminho aos chamados pré-clássicos. Há, no entanto, um facto a assinalar: o desaparecimento das tragédias escritas em latim.

Parece ter sido ROBERT GARNIER (1545?-1590?) o primeiro, entre os autores eruditos do século XVI, a alcançar uma audiência quase popular. Efectivamente, e ao contrário do que durante muito tempo se afirmou, actores profissionais, em 1594 e também em 1599, escolheram, segundo provas recentemente adquiridas, sobretudo as tragédias do autor das *Judias* (a sua obra-prima), para darem espectáculos de cidade em cidade, não para uma assistência de *élite*, mas para um público heterogéneo como o do Palácio de Borgonha. E isso deve-se, sem dúvida, ao facto de Garnier não hesitar em aludir, em algumas das suas peças, aos problemas do seu tempo. Pode-se afirmar, por exemplo, que a sua *Antígona* (1580) revela tanto preocupações morais e políticas como preocupações literárias. *Bradamante*, representada



Quadros vivos e festa náutica por ocasião da entrada de Henrique II em Ruão (1550). Os quadros vivos ilustram a evolução do espectáculo no sentido da cena fixa. Miniatura de um manuscrito. Biblioteca de Ruão


ORDONANCE
DV VRAY PORTRAICT DE LA SALLE, TAPISSER
TABLEAVX, FLAMBEAVX, MVSIQVE, PIRAMIDE, ACTEV
ET ASSISTANCE, OV LA PASTORELLE FVST REPRESENTE

Representação de uma «pastoral» de Louis Papon em Montbrison, em 1588. Pintura de um manuscrito. Londres, Museu Britânico. Este documento fornece-nos preciosa informação sobre o dispositivo cénico, o cenário, as cortinas, o modo de iluminação por filas de archotes, a distribuição dos actores, a colocação dos músicos, etc.

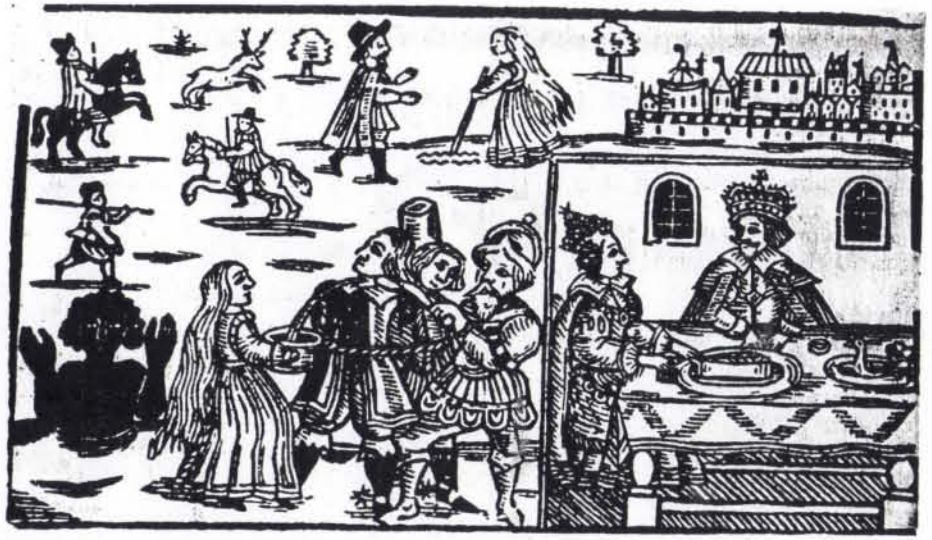
em 1582, era já uma tragicomédia em cinco actos, e em verso. Encontramos uma idêntica imitação da Antiguidade em Antoine de Montchrestien (1575-1621), que utiliza aliás uma retórica menos brilhante que a de Garnier, e onde sobressaem o monólogo e as grandes tiradas que vão contribuir para tornar o teatro em geral cada vez mais dependente da literatura.

O único sustentáculo da comédia, tal como da tragédia renascentista, é um público restrito. A sua estrutura é muito pobre, apesar de um aplicado esforço de composição, até ao momento em que ela se deixa impregnar de novo pelo espírito da farsa, ao mesmo tempo que sofre a influência da *commedia dell'arte*, pois convém recordar que, provàvelmente, o teatro italiano surgiu em França com *A Calhandra*, representada em Lião à chegada de Catarina de Médicis (1548). Será necessário acrescentar ainda a não menos importante influência do romanesco espanhol e das suas qualidades particulares, pois as edições da célebre *Celestina* foram largamente propagadas no princípio do século (desde 1502). Desta forma a influência italiana pela técnica, a influência espanhola pelo romanesco dos temas, onde o amor e a fatalidade se opõem com violência, introduzem-se no teatro culto e no teatro palaciano, um pouco em detrimento de Plauto e Terêncio, enquanto o povo e a maior parte da burguesia conservam o gosto pelo diálogo animado, por vezes grosseiro, da mascarada, das anedotas e dos ditos de farsa, acorrendo aos espectáculos das feiras de Saint-Germain e de Saint-Laurent.

Os protestantes fixaram-se no Palácio de Borgonha. A Liga fechara-lhes as portas. Henrique IV autorizará de novo a representação de mistérios, mas, como se sabe, o Parlamento proibi-los-á. E, algum tempo depois, a companhia dos comediantes de Valleran-Lecomte, à qual Alexandre Hardy estará muito tempo associado, instalar-se-á em nome dos «Confrères de la Passion». Os outros continuam incansàvelmente a definir certas «regras», «novas» formas. Mas em vão. A comédia francesa da Renascença, procurando fugir ao realismo, cai num certo esoterismo; apenas deu resposta às necessidades momentâneas da corte e da sociedade culta, cuja autoridade será consagrada por Richelieu, no século seguinte. Ela nunca se adaptou às exigências do público burguês, nem tão-pouco às do público popular; pior, ela procurou ignorá-las, contràriamente ao que acontecera na Itália com a *commedia dell'arte*, unindo as tradições populares e as tradições literárias, e continuando, em definitivo, uma forma de comédia onde se intercalam o romanesco, o lirismo e o realismo.

Evidentemente, foram os cómicos de feira que asseguraram a continuidade da tradição cómica em França até Molière: Nicolas Martainville em Ruão, Turlupin, Gros-Guillaume e Gaultier-Garguille, o trio famoso do Palácio de Borgonha; Guillot-Gorju e mais tarde, por volta de 1620, Tabarin, no Pont-Neuf. Não será Jodelet o último abencerragem destes actores, no Marais, e não será também ele, em 1642, o intérprete de Corneille em *O Mentiroso*?

Os «tipos» franceses não se impuseram como os «tipos» italianos da comédia, mas, de qualquer forma, prepararam o despertar de um novo espírito cómico que se aperceberá primeiramente em *O Visionário* de Desmarets de Saint-Sorlin (1637), através de uma fantasia muitas vezes extravagante, e que se afirmará finalmente nessa mágica impregnada de romanesco espanhol e de ornamentos italianos à qual Corneille deu o feliz título de *A Ilusão Cómica*.



The lamentable and tragical History of Titus Andronicus, de Shakespeare.
Ilustração de uma edição da época

Chegou o momento de se definirem os caracteres da comédia, e de descobrir a essência dos da tragédia. Se o século XVI não nos legou, em suma, qualquer obra dramática particularmente notável, não esqueçamos que ele preparou, nas suas diversas e expressivas tentativas, tudo quanto permitiria ao teatro clássico exprimir totalmente os tempos do absolutismo e alcançar a perfeição.

O TEATRO ISABELINO
E OS ESPECTÁCULOS DE CORTE

O período isabelino ilustra uma das épocas mais altas da história do teatro. O génio de Shakespeare cintila nele com um brilho jamais ultrapassado; nele se exprime toda uma sociedade. A matéria-prima desse teatro, reanimada de forma exemplar pelas circunstâncias e pelos acontecimentos, é extraída de tudo quanto a precedeu. A violência do amor e do ódio, o incesto e o fratricídio, a aventura, as lendas e a vida apaixonante de então dominavam demasiado a época para que o povo, já imbuído dos recitativos das baladas, e seduzido pelos espectáculos dos *pageants*, não impusesse, àqueles a quem reclamava divertimentos, o desenvolvimento original de uma forma de teatro que, no entanto, tão bem adaptada estava às representações nos pátios das hospedarias.

A Reforma e o Humanismo introduziram novos elementos nas representações dos mistérios e dos interlúdios. Desde o século XV, Terêncio e Plauto, tal como noutros países, foram representados em latim nas universidades onde Séneca, o trágico, era estudado pelo seu «sublime» e pelo seu gosto pelas máximas. HENRY MEDWALL, amigo de Thomas More, levou a efeito, em 1500, a representação de uma comédia inspirada na Antiguidade, *Lucrécia*. Houve, evidentemente, malogros, mas as novas pesquisas começaram. Afirmou-se que a Renascença italiana, com Bandello, Bocaccio, Ariosto, exerceu desde então sobre o teatro inglês uma influência idêntica à da Espanha sobre a França no século XVII. *O Príncipe*, de Maquiavel, foi traduzido em 1553. Assiste-se à agonia de um mundo político e social e com ele de uma moral, e, paralelamente, ao nascer de um novo mundo que utilizará um certo realismo político para atingir os seus fins: o que se transformará no tema de uma tragédia grandiosa, de expressões múltiplas e exaltantes na qual uma personagem indómita será o herói destruidor de todos os obstáculos, vivendo uma vida intensa, aparentemente liberto das leis sobre as quais triunfa pela violência, pela manha e por uma terrível crueldade.

A missão do teatro, até então religiosa, torna-se cada vez mais profana, aparecendo o cisma espiritual primeiro nas obras dos autores dramáticos inconformistas, duvidosos do próprio Deus e dos poderes estabelecidos.

Em 1552 é publicada uma tradução da *Cleópatra* de Jodelle onde se confirma a imitação de Séneca. Em 1558, JASPER HEYWOOD traduz em verso o *Tieste* de Séneca. O humanismo foi cultivado até por Isabel, que escrevia em latim, grego, francês, espanhol, e anotou na prisão as obras de Cícero, redigiu uma memória sobre Séneca, uma crítica sobre o *Tratado dos Ofícios*... Finalmente ela ascendeu ao poder, a esse poder que não deixou nunca de ser disputado pelos usurpadores. Eduardo II e Ricardo II pereceram na prisão, Somerset morreu no cadafalso. Tudo são processos e execuções. A luta cruel da monarquia desenvolve-se sem quebras. O clima é propício ao nascimento de uma tragédia original e o advento de Isabel cria na realidade as condições que sempre determinaram a existência das grandes épocas de teatro.

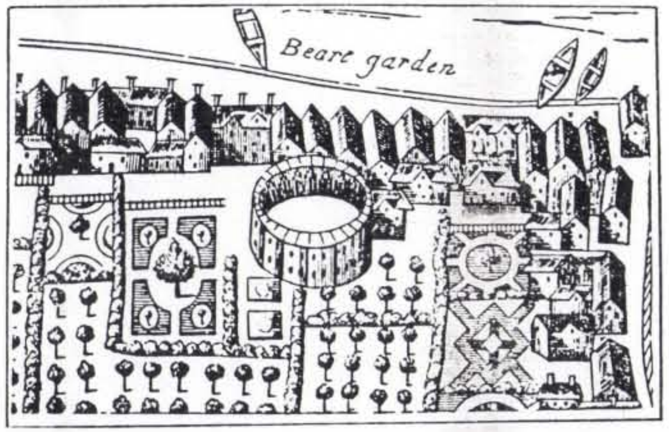
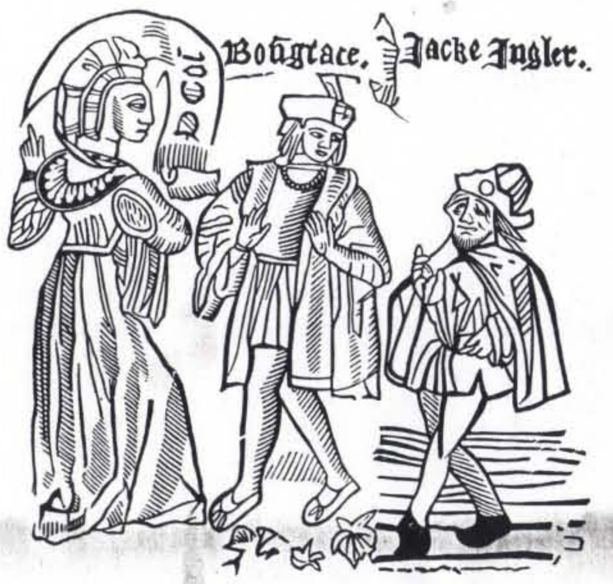


Ilustração incluída em *Hollar, View of London*, 1647. Distingue-se ao centro a «Hope Playhouse», construída por Henslowe em 1613, onde se realizavam representações teatrais, combates de cães contra touros, etc.



Personagens de teatro. Gravura em madeira que ilustra uma comédia anónima, *Jacke Juggler*, editada cerca de 1555

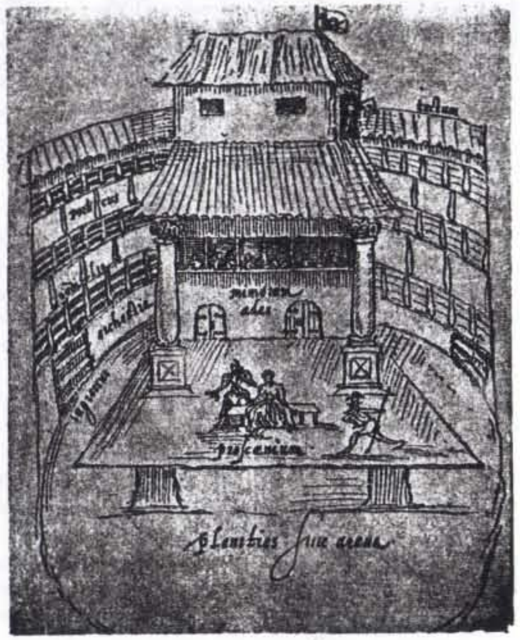
Os actores introduzem cada vez mais factos da política; e o êxito que alcançam é tão grande que, para combater os efeitos do édito real que os envia para as galés, a rainha aceita que a protecção de um grande senhor passe de futuro a ser suficiente para garantir a liberdade da profissão. Sobre os tablados surge então uma sociedade, com os seus bobos, os seus comerciantes, os seus libertinos, os seus salteadores — e os seus reis, ligados a cenas sempre cruéis e sangrentas. A escolha dos temas torna-se ilimitada.

Isabel vai contrabalançar as tendências puritanas manifestando por sua vez o gosto pelos espectáculos populares, pelos combates de animais, pelas corridas, pelas caçadas, pelos sumptuosos divertimentos que organiza no teatro por si construído na corte. Bailados, mágicas, representações cénicas de toda a espécie serão representadas no decurso das suas deslocações pelo reino. A força do poder que exerce será por algum tempo garantido pela unificação do país. As vitórias sobre Espanha, os êxitos da frota comercial que pràticamente vai dominando todas as vias mundiais, asseguram as florescentes trocas com Veneza, Génova e as Índias, êxitos esses que preparam as condições propícias à prosperidade económica e ao progresso da burguesia inglesa.

De 1559 a 1566 é traduzida a obra de Séneca, e GEORGE GASCOIGNE escreve uma das primeiras comédias inspiradas em Ariosto, onde abundam quiproquós e *travestis*. As imitações multiplicam-se, da mesma forma que as tentativas de adaptação às necessidades de um público heterogéneo que se reúne, cada vez em maior número e com mais exigência, em torno dos tablados. Em 1574, uma companhia de actores protegida pelo conde de Leicester dá ao novo teatro a possibilidade de se manifestar pùblicamente com tanto êxito que, dois anos mais tarde, em 1576, BURBAGE pode construir o primeiro teatro inglês, num subúrbio da cidade, de má reputação, mas que, no entanto, consagrará o prestígio de Londres.

O arranque está dado. Em breve serão construídos os teatros Cortina e Fortuna; em seguida, PHILIP HENSLOWE construirá o Rosa, o Esperança, o Globo, o Cisne e mais tarde, finalmente, no coração da cidade, o Cockpit, o Touro Encarnado e Os Dominicanos. Em 1629, Londres inaugura a sua décima sétima sala, enquanto Paris apenas possui ainda uma: a do Palácio de Borgonha.

O teatro isabelino torna-se um teatro essencialmente nacional.



Interior da «Swan Playhouse» (Teatro do Cisne), em 1596. Desenho de Arend van Buchell segundo as indicações e um esboço de Johannes De Witt, padre de Utreque, que assistira a uma representação nesta sala. Foi neste teatro que se representou, em 1597, *The Isle of Dogs* (A Ilha dos Cães), peça considerada sediciosa que deu pretexto ao encerramento temporário de todas as salas de Londres

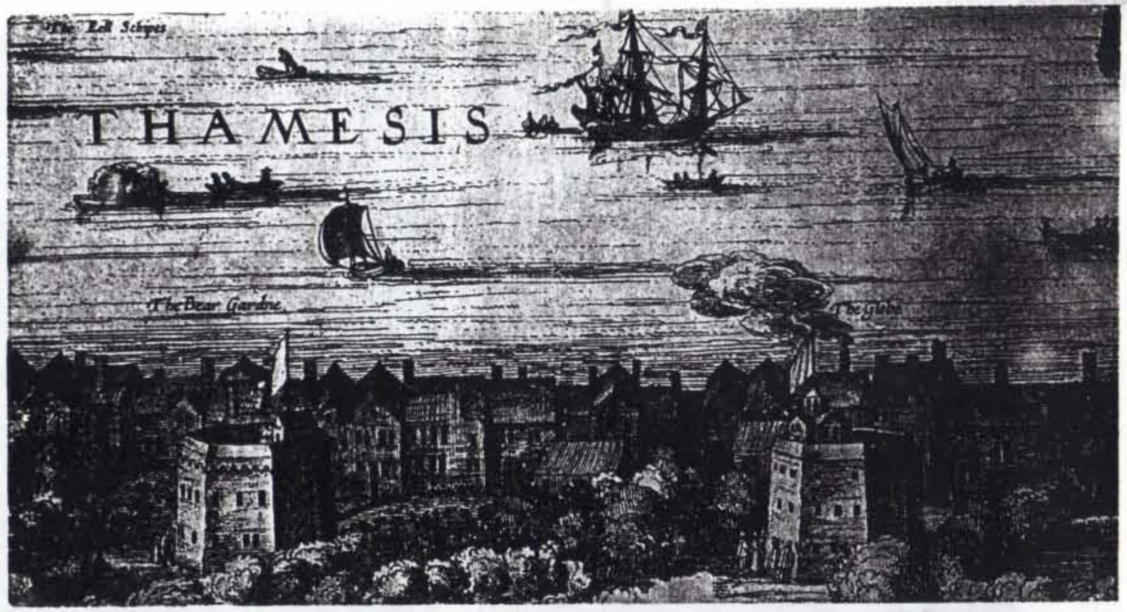
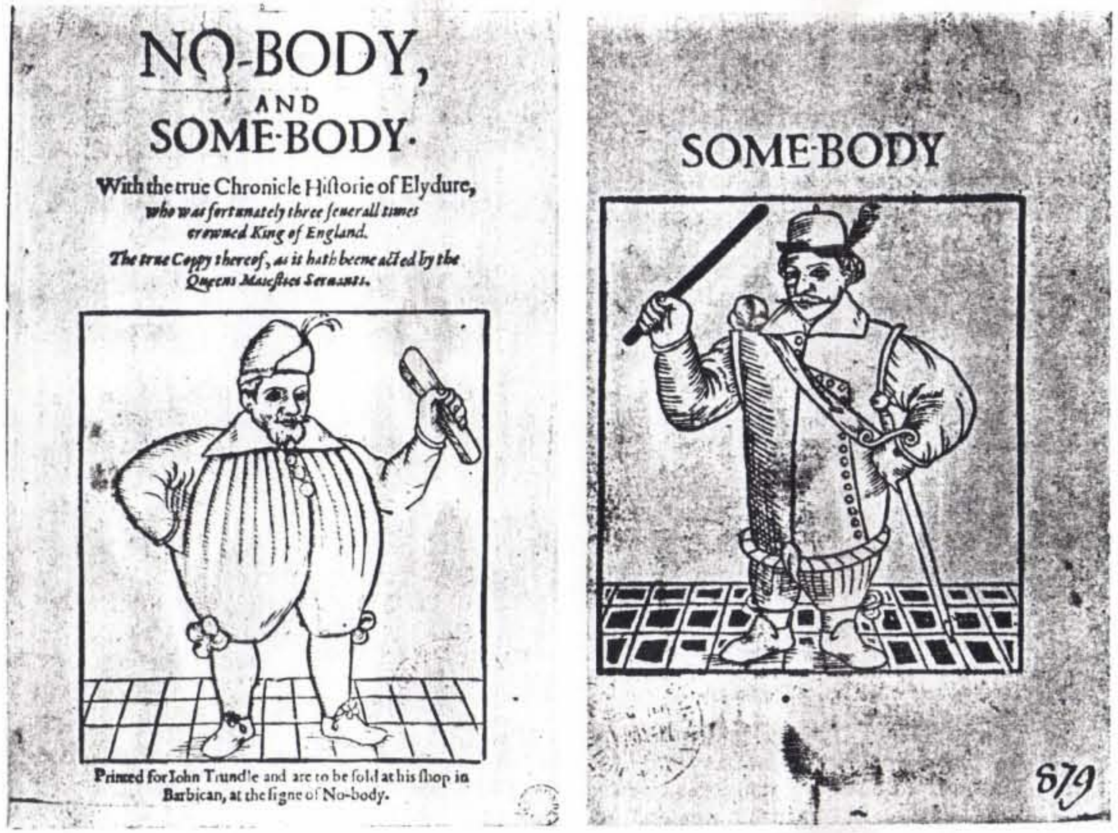


Ilustração para *Visscher, View of London 1616*. Distingue-se à direita o Teatro do Globo, construído em 1599, onde a companhia dirigida por Richard Burbage representou Shakespeare pela primeira vez. A sala, que ardeu em 1613 durante uma representação do *Henrique VIII*, de Shakespeare, foi reconstruída em 1614 e então coberta por um telhado

Se considerarmos as crónicas e a história do tempo, a evocação da atmosfera das representações que seduziu Gaston Baty, no seu livro *Imagem de Shakespeare*, surge totalmente verosímil: «A bandeira içada anuncia que a hora se aproxima. Nas aberturas da torre, soam as trombetas. O programa é afixado à porta " para comodidade dos que sabem ler". O público aflui. Nas galerias, elegantes, senhoras e burgueses ricos, sentados em escabelos de três pernas, dominam a multidão da plateia onde formigam os " malcheirosos". Os vendedores apregoam o vinho e a cerveja que os bêbedos irão vomitar na selha junto à porta, e as maçãs e as nozes que servirão depois de projécteis. Nos cantos sombrios as raparigas entregam-se e sob cada escada arregaçam as saias sem qualquer pudor; os libertinos ousam exibir compridos cachimbos e fumar a nova erva que chegou das Índias... Uma vez a peça terminada, com ruidosas fanfarras, uma marcha fúnebre solene ou uma salva de artilharia, os palcos pertencem aos palhaços e bailarinos. A representação acabou...» E o público dispersa-se na sua maioria pelas tabernas ou pelas casas de prostituição, frequentadas pelos autores, por malandrins de toda a espécie, marinheiros, batoteiros, prostitutas, pederastas, carteiristas, e assaltadas por uma boa parte dos doze mil mendigos que há em Londres. Tudo isto permite compreender em que se baseava a oposição puritana ao teatro.

O único documento ao qual nos podemos reportar no que respeita à disposição da cena isabelina é o esboço feito, após uma longa viagem a Ingla-



NO-BODY,
AND
SOME-BODY.
With the true Chronicle Hiſtorie of Elydure,
who was fortunately three ſenerall times
crowned King of England.
The true Coppy thereof, as it hath beene acted by the
Queens Maieſties Seruants.

Printed for Iohn Trundle and are to be ſold at his ſhop in
Barbican, at the ſigne of No-body.

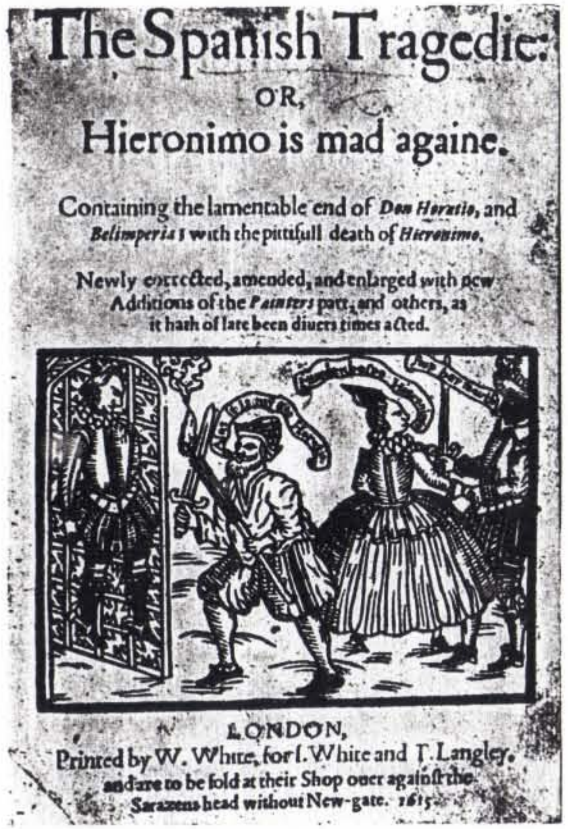
SOME-BODY

Gravuras em madeira da edição da comédia anónima *Nobody and Somebody*, 1606.
À esquerda, a personagem de *Nobody* e, à direita, a personagem de *Somebody*

terra, e de memória, em 1596, pelo holandês De Witt. Trata-se do Teatro do Cisne.

A disposição explica-se pelo primitivo destino do local onde representavam os actores: o pátio das estalagens. A cena é composta de três planos: o proscénio que avança até ao meio da plateia e no qual o actor se encontra cercado por três lados pelos espectadores, para os monólogos e para os entreactos; a cena recuada *(the inner stage)* sob a ga[illegible] que domina o fundo, isolada por uma cortina de correr e onde se representam as cenas situadas nos interiores, nas grutas, ou nos túmulos; e, por fim, a galeria, que tornou célebre a cena da varanda em *Romeu e Julieta*, mas que permite também simbolizar uma muralha, uma colina, ou até mesmo o céu.

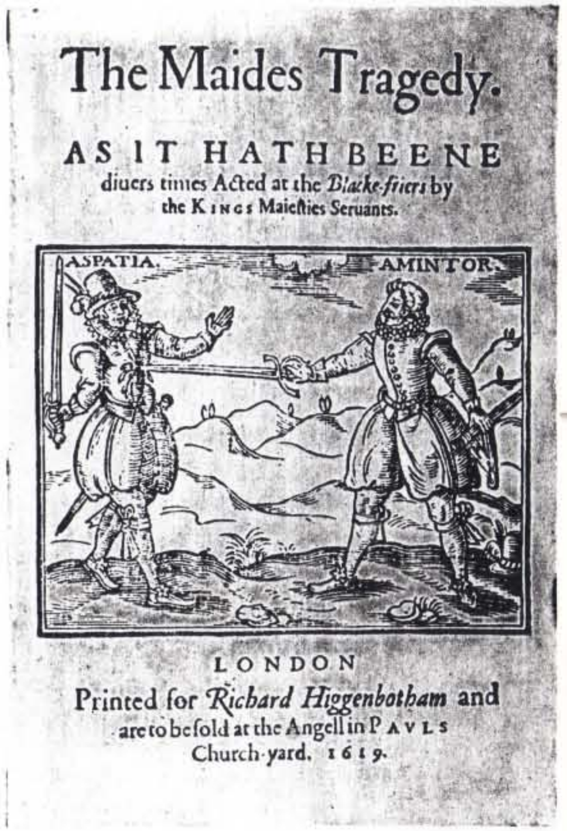
Em tudo isto não existe qualquer mistério, mas antes uma evidente convenção, aceite por todos, e que torna supérfluo qualquer cenário pròpriamente dito. Nesse lugar ideal (múltiplo e simultâneo) para a acção dramática, apenas se introduzem tapeçarias, praticáveis e numerosos e varia-



The Spaniſh Tragedie:
OR,
Hieronimo is mad againe.
Containing the lamentable end of Don Horatio, and
Belimperia; with the pittifull death of Hieronimo.
Newly corrected, amended, and enlarged with new
Additions of the Painters part, and others, as
it hath of late been diuers times acted.

LONDON,
Printed by W. White, for I. White and T. Langley,
and are to be ſold at their Shop ouer againſt the
Sarazens head without New-gate. 1615.

Frontispício da edição de *The Spanish Tragedy* (A Tragédia Espanhola), de Thomas Kyd, Londres, 1615



The Maides Tragedy.
AS IT HATH BEENE
diuers times Acted at the Blacke-friers by
the KINGS Maieſties Seruants.

LONDON
Printed for Richard Higgenbotham and
are to be ſold at the Angell in PAVLS
Church-yard. 1619.

Frontispício da edição de *A Maid's Tragedy*, de Beaumont e Fletcher, Londres, 1619

dos adereços. Nele o actor está à vontade para representar, e para valorizar a riqueza e o luxo dos seus diversos fatos. Aí se desenrola a peça sem interrupções, num movimento rápido, com o concurso de uma numerosa figuração, de músicos, de fanfarras, de canções, assim como de ruídos, como os da tempestade e do vento por exemplo, e até tiros de canhão... Mas sem jogos de luz, pois as representações realizam-se à tarde, surgindo a iluminação posteriormente, na altura em que se construirão os teatros cobertos.

A divisão em actos só figura nas edições, e supõe-se que para se conformar com os exemplos clássicos fornecidos pelas traduções cada vez mais numerosas. Durante a representação não havia tempo algum para marcar uma ruptura de acção, entrando e saindo os actores a seu bel-prazer, e localizando-se sumàriamente a acção com a ajuda de acessórios simbólicos, e muitas vezes mesmo só por meio de uma réplica.

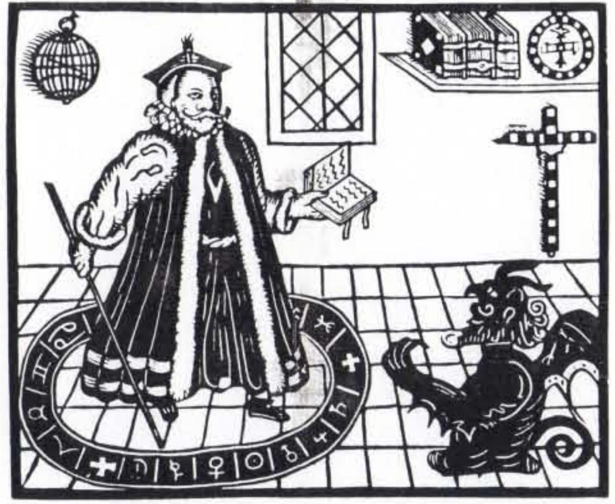
Um tal teatro, alimentado pela tradição popular dos *pageants* e das moralidades, criava progressivamente uma técnica viva, original e singularmente eficaz.

Quanto à tradição e à influência de Séneca, importantes aqui como em toda a parte, encontravam-se reveladas pela nobreza da intenção procurada, pelo gosto do sublime no trágico e no majestoso, pelo lado melodramático da acção, e pela extraordinária fé dos actores isabelinos, apesar do excesso do lirismo e das imagens, no poder mágico da linguagem, linguagem que tudo desorganiza, hábitos e lógica, para impressionar e comover cada espectador, informando-o e instruindo-o.

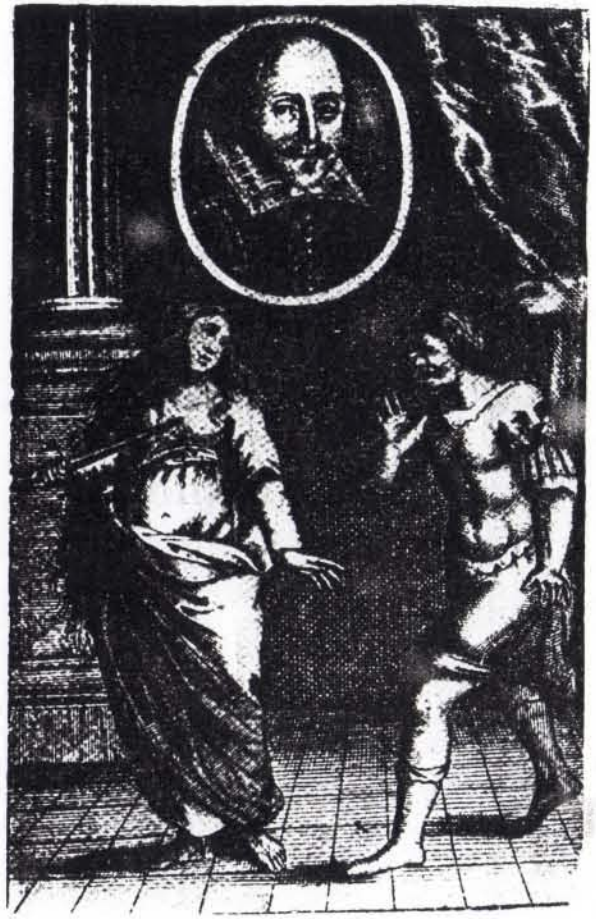
Vindo de Stratford, Shakespeare só chegou a Londres em 1586, para a companhia de Leicester, representando primeiramente ao lado de Richard Burbage, trabalhando depois na revisão de peças, na adaptação dos papéis às possibilidades de novos actores, no enriquecimento de algumas cenas pelas alusões à actualidade, antes de escrever e representar *Henrique VI* e *Ricardo III* (1592).

Se os seus predecessores foram apelidados *the university wits* (os espíritos cultos universitários), foi porque — excepto THOMAS KYD — ROBERT GREENE (1558-1592), JOHN LYLY (1553-1606), CHRISTOPHER MARLOWE (1564-1593), GEORGE PEELE (1557-1596) fizeram os seus estudos em Oxford e Cambridge.

THOMAS KYD nem por isso deixou, por sua vez, de traduzir, em 1588, a *Cornélia*, de Robert Garnier, e de fazer representar (em 1589) a *Tragédia Espanhola*, sua principal obra, e em seguida (1594) a sua *Vingança de Hamlet*, onde se afirma um violento gosto pelos contrastes trágicos, pela loucura e pela alucinação. E, apesar de nada o provar, foi mencionado como



Gravura em madeira que serve de frontispício a uma edição do *Doutor Fausto*, de Marlowe, Londres, 1636



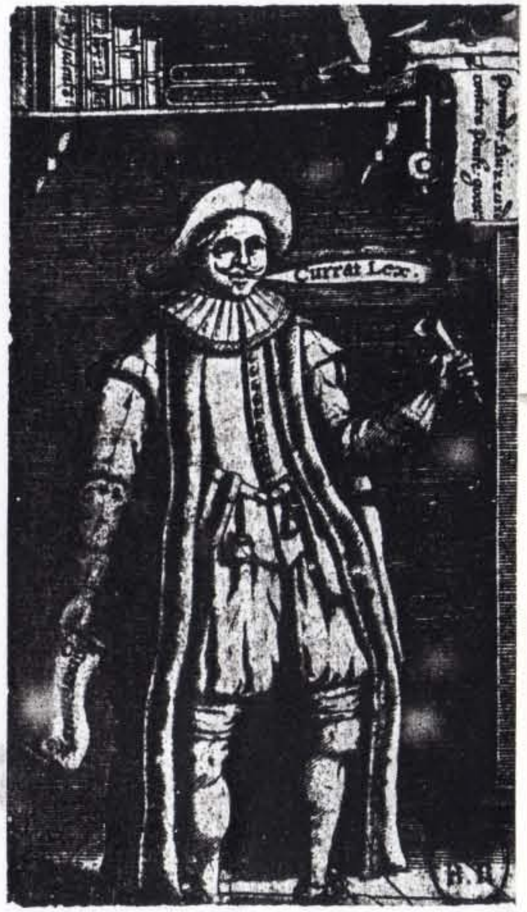


Ilustração para *The Rape of Lucrece*, de Shakespeare, Londres, 1655. O retrato de Shakespeare foi executado segundo uma gravura de 1623

Personagem da comédia *Ignoramus*, de William Alabaster. Gravura de uma edição de 1632, Londres

autor dessa notável peça que é *Arden de Feversham* (1586?). É preciso dizer que todos os textos dos dramas desta época foram muitas vezes modificados, retocados, adaptados às circunstâncias, e que podemos pois não considerar nenhum como autêntico...

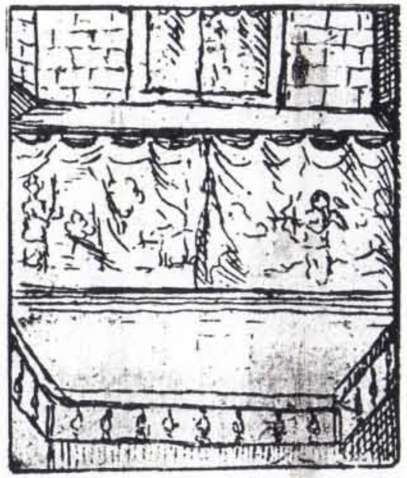
O mais célebre dos autores desta época é verdadeiramente CRISTOPHER MARLOWE (1564-1593), cuja obra completa é uma espécie de apologia da revolta individual, revelando um talento patético e poderoso, de uma qualidade trágica e poética superior a qualquer outra. E foi proclamado sem hesitações que a interpretação de *Tamerlão* (1587) por EDWARD ALLEYN (1566-

-1626), director da companhia do Almirante, talvez o mais célebre actor da época a par de Burbage, marcou uma data tão importante no teatro inglês como a do *Cid* (1637) no teatro francês, pois esta obra deu ao teatro da Renascença a sua forma acabada e também o seu estilo próprio, graças particularmente à utilização do verso branco (sobretudo o pentâmetro jâmbico), que Shakespeare adoptará com tão magníficos resultados. É evidente a influência do *Príncipe* em Marlowe, especialmente no *Judeu de Malta*, onde se exprime um extraordinário desejo de poderio (antes de *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare), e em *A Trágica História do Doutor Fausto*, que arranca o teatro ao domínio da Igreja, depois do qual parece que nada poderá fazer parar «a intrepidez do homem liberto do dogma religioso». É «um ateu», dirá de Marlowe, em 1592, Robert Greene, «não crê em Deus, mas acredita em Maquiavel». Não podemos deixar de assinalar simultâneamente que a burguesia inglesa já faz então negócios florescentes e lança as bases do seu poderio esmagando «a Invencível Armada» (1588). Tendo consolidado pela execução de Maria Stuart a segurança do trono, Londres torna-se rica, conta mais de 200 000 habitantes e está presente em numerosos mercados mundiais. Agora, tudo parece possível para a Inglaterra.

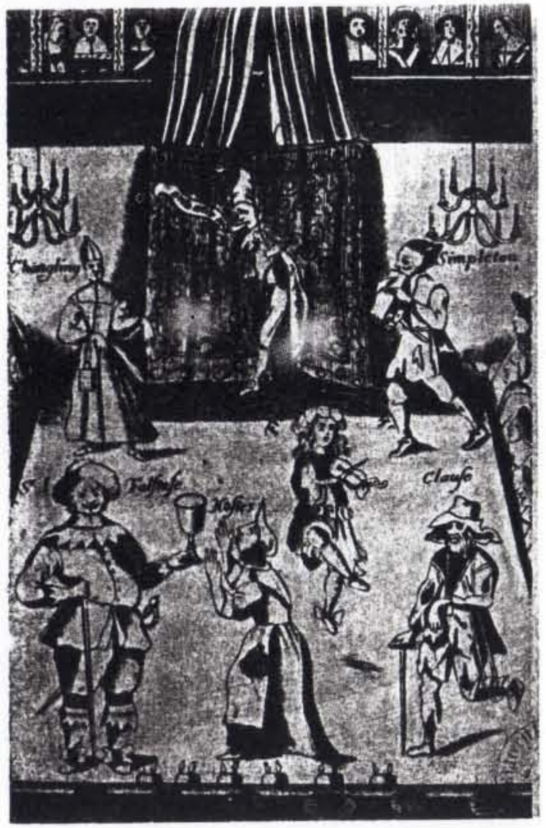
Greene morre, Marlowe é morto durante uma discussão, Kyd desaparece também, John Lyly deixa de escrever, o mesmo sucedendo com Peele, perdido na devassidão dos alcoices e tabernas; Shakespeare, pràticamente só, vai iluminar, não só para os seus contemporâneos, mas também para a história, todo o teatro inglês entre 1590 e 1610.

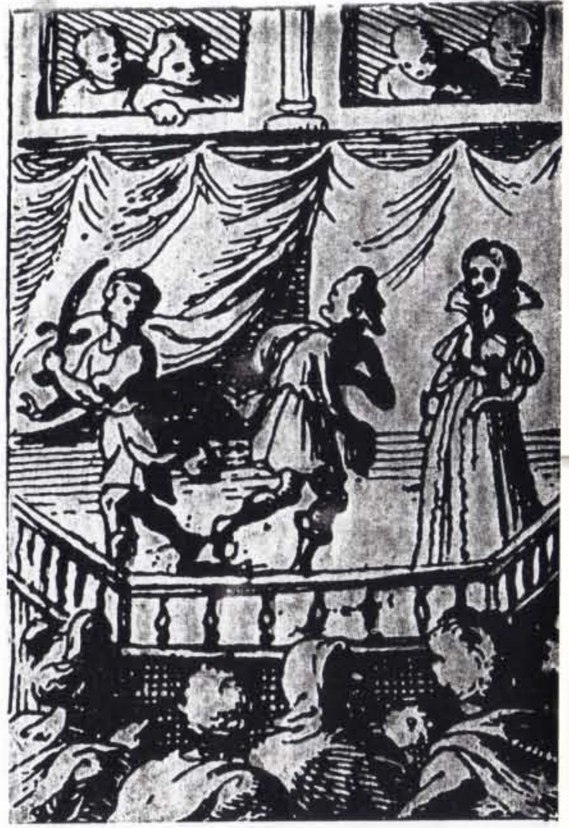
Com efeito o êxito dos comediantes e dos seus autores não deixou de crescer. As companhias irradiavam pela província. Isabel não hesitou em ter actores sob a sua própria protecção, e a despeito dos ataques cada vez mais violentos dos puritanos (panfletos de Gosson, 1579 e 1582), ela constituiria, em 1583, a sua própria companhia, os *Comediantes da Rainha*. Apenas as epidemias de peste, como a de 1582, interromperam as representações teatrais. Na verdade, no meio de tudo isso os autores eram menos considerados pelo público de então do que os actores, que se destacavam fàcilmente e que seduziam muitas vezes menos pela voz e pelos gestos do que pela pompa dos seus fatos e pela representação de numerosos *travestis*, que acrescentavam o equívoco às outras seduções.

Os autores precisavam de escrever muito para viver, tanto mais que as suas visitas às prisões eram tão frequentes como às tabernas. A isso se



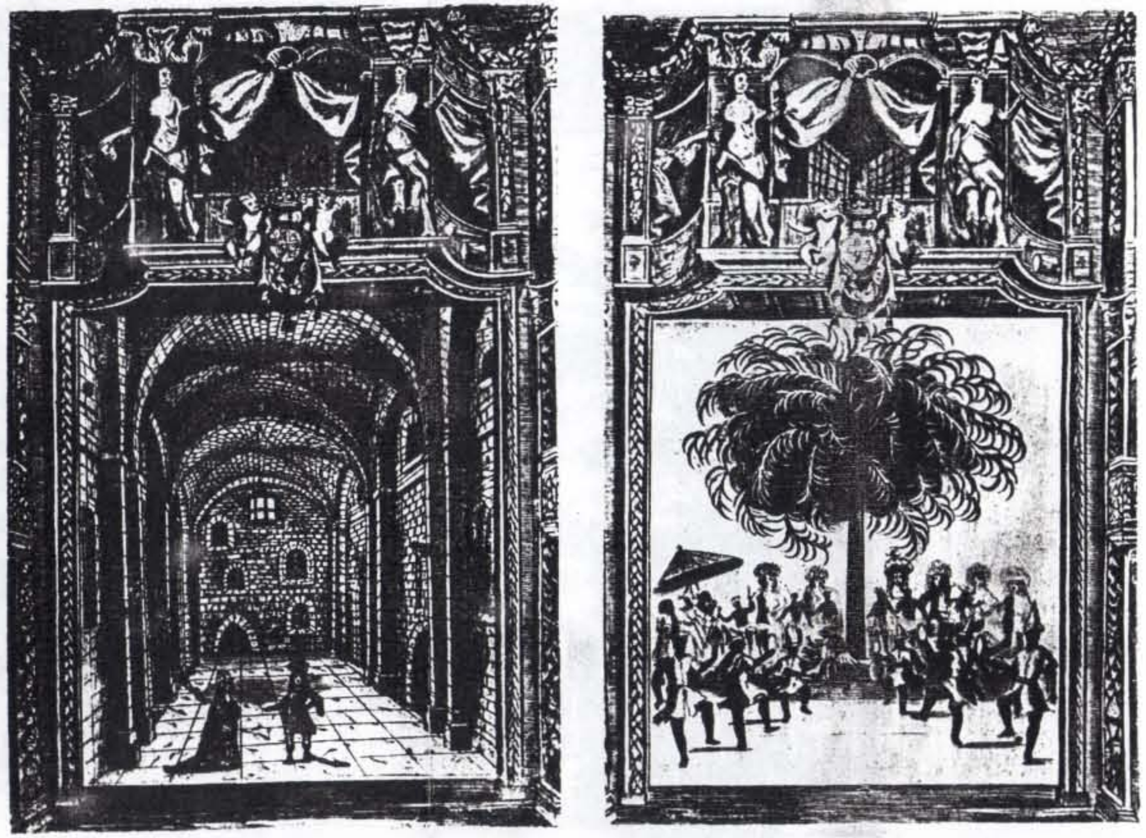
Pormenor do frontispício da tragédia *Messalina*, de Nathanael Richards, Londres, 1640. Um dos raríssimos documentos gráficos que mostram o dispositivo da cena isabelina e confirmam a descrição de De Witt





Pormenor do frontispício da tragédia *Roxana*, de William Alabaster, Londres, 1632. Neste desenho distingue-se, com toda a nitidez, a forma característica da cena isabelina e a galeria que se lhe sobrepunha, a qual, segundo indicações em peças da época, servia para alojar espectadores, actores ou músicos

Cena de improvisação num teatro (talvez o «Red Bull»), segundo uma gravura de 1672. As personagens são extraídas de peças célebres na época: *Changeling*, de Middleton e Rowley; *Tu quoque*, de Robert Greene; «Simpleton», «Falstaff» e a «Estalajadeira» de *As Alegres Comadres de Windsor*, de Shakespeare; o mestre de dança francês, «Clause», de *Beggar's Bush*, de Fletcher e Beaumont

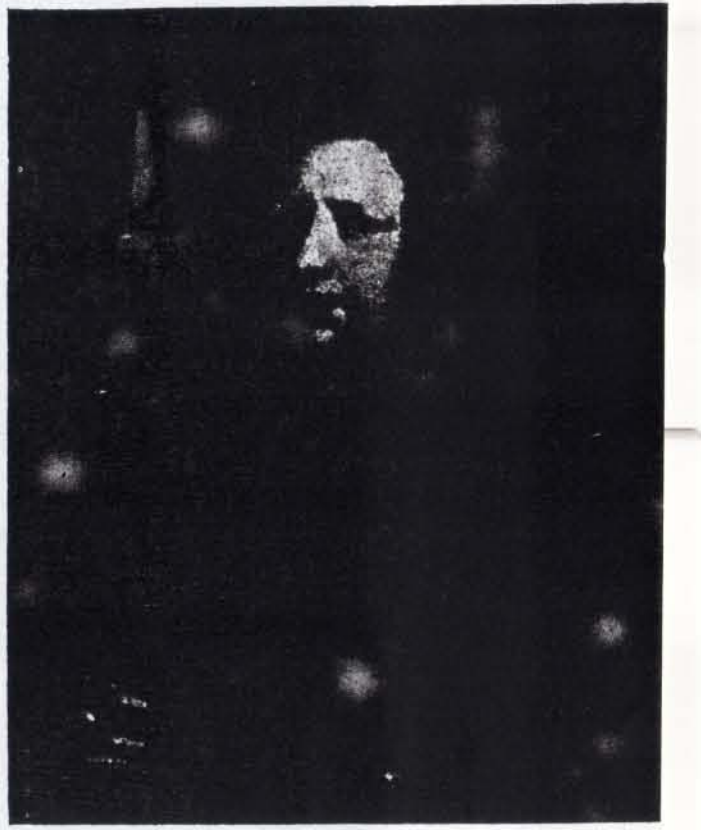


Cenários executados para as representações, em 1671, no «Dorset Garden Theatre» da peça *Empress of Morocco*, de Elkanah Settle. Foi a primeira vez que apareceram em Inglaterra cenários de carácter tão espectacular, utilizando maquinaria complicada de origem italiana. O «Dorset Garden Theatre», construído por Christopher Wren, era de uma surpreendente magnificência para a época. O actor principal, que residia no edifício, era Betterton

deve a abundância de peças escritas, das quais apenas um terço chegou até nós. Só THOMAS HEYWOOD (1570-1641?), que foi actor-autor na companhia de Henslowe, escreveu mais de duzentas peças, apenas sendo conhecidas trinta e cinco, entre elas *Uma Mulher Morta pela Bondade* (1603?).

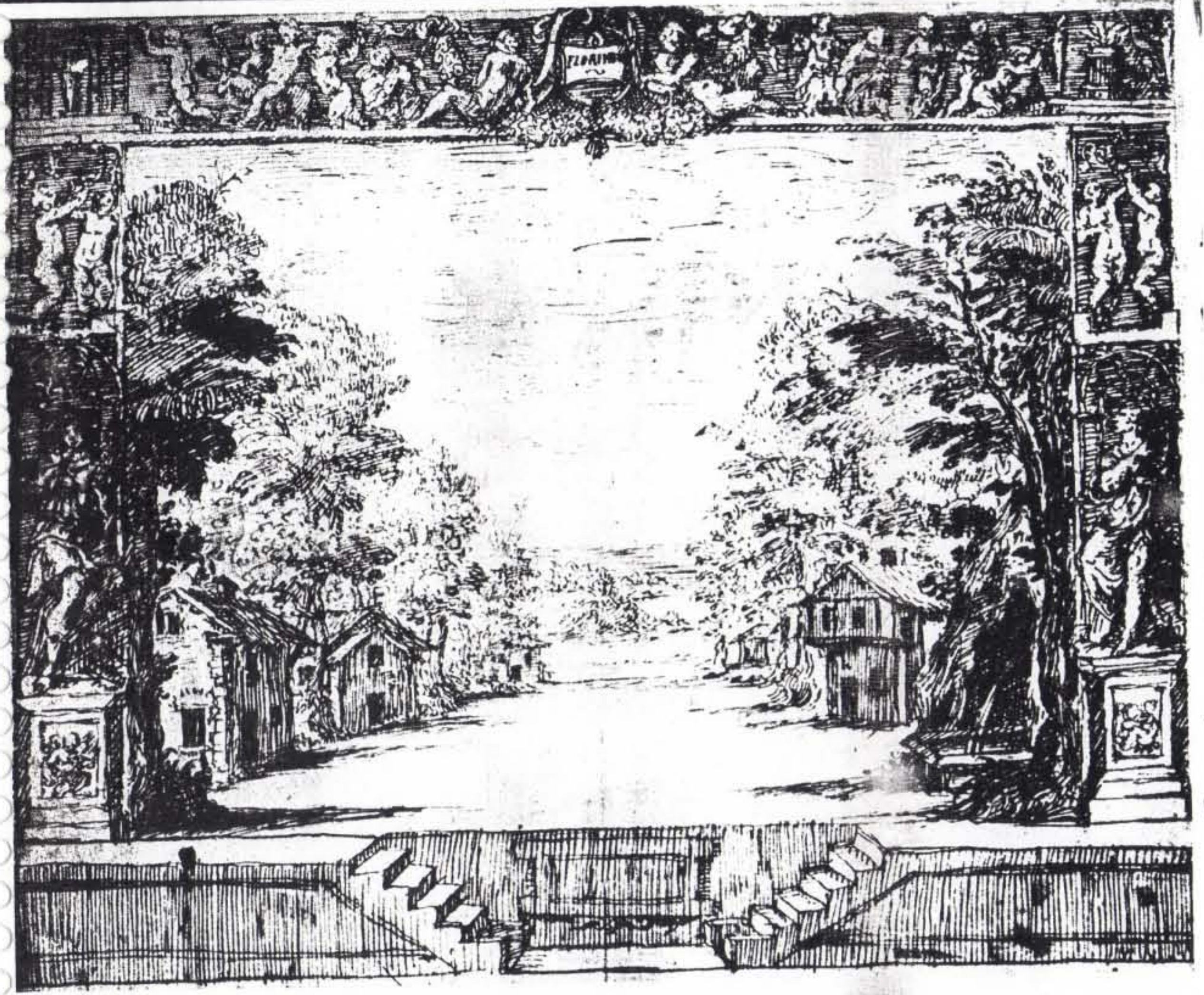
As influências exteriores deveriam atenuar-se, excepto a da *commedia dell'arte*, que se manifesta pelo emprego do bobo *(clown)*: com efeito, várias companhias italianas atravessaram o canal nos últimos anos do século XVI.

Nenhum autor dramático isabelino foi mais apaixonadamente discutido que WILLIAM SHAKESPEARE (1564-1616). Ben Jonson e Fletcher parece terem-lhe disputado o primeiro lugar na consideração dos contemporâneos. Será necessária a chegada de Voltaire, Goethe, Stendhal, Pouchkine, Hugo, para que a sua superioridade se afirme, ainda que, no seu próprio país, Hume lhe censure «a total ignorância das regras teatrais», Pope lamente que ele tenha «escrito para o povo», e que o próprio actor Garrick, a despeito da admiração que nutria por ele, chegue ao ponto de suprimir, a fim de «enobrecer» *Hamlet*, a cena dos coveiros, «demasiado grosseira», e acrescente, pelo contrário, um desenlace feliz ao *Rei Lear*...



Thomas Betterton (cerca de 1635-1710). Actor, autor e homem de teatro. Retrato da época

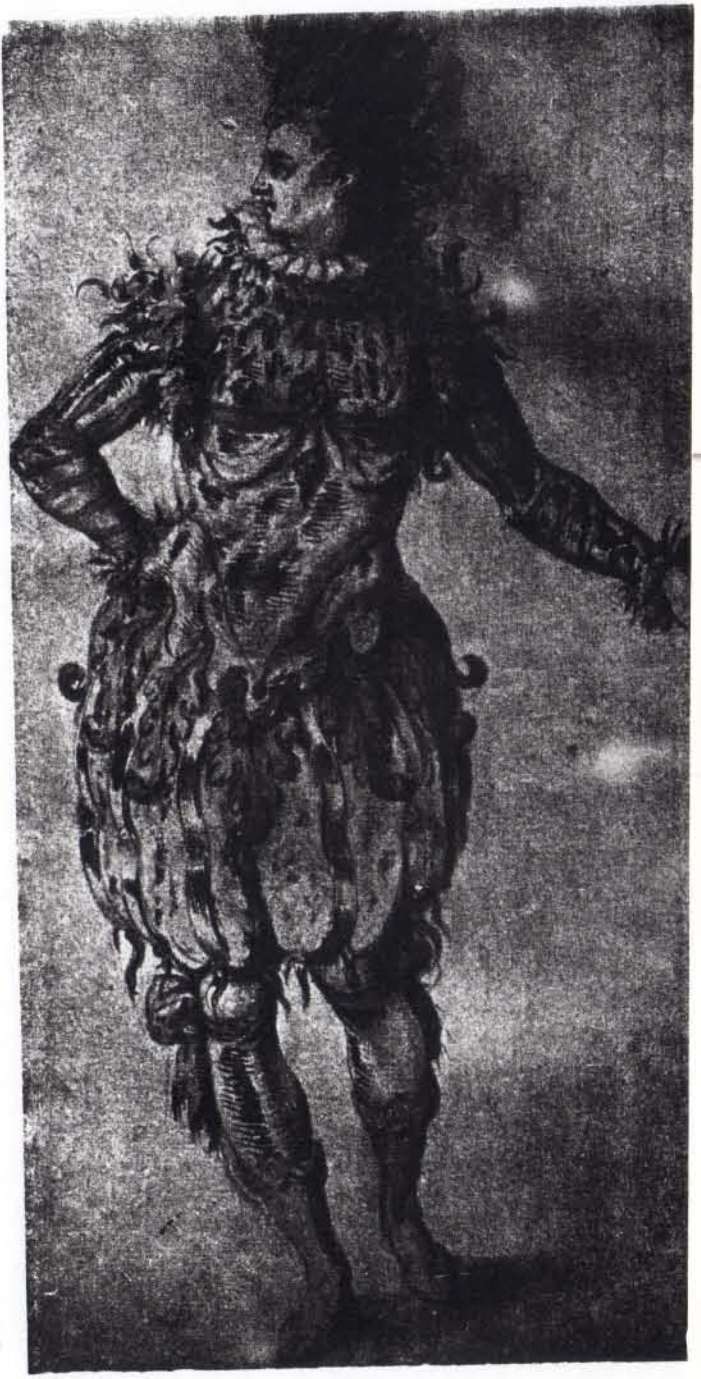
Não obstante as polémicas que a sua personalidade continua a suscitar, não obstante as incertezas e enigmas que subsistem acerca da sua vida, o autor de *António e Cleópatra* é, hoje, certamente, o mais universalmente admirado dos génios do teatro dramático. É sem dúvida porque ele foi essencial e profundamente um homem de teatro, porque a unidade poética da sua obra não tem comparação com qualquer outra. No momento em que a monarquia inglesa vence a Espanha, Roma e o feudalismo, Shakespeare apresenta em toda a sua grandeza heróis aprisionados pelas forças do bem e do mal no quadro das mais eficientes exigências dramáticas (T. S. Eliot admitiu a princípio que *Hamlet*, a peça, é o problema primordial, e Hamlet, a personagem, o secundário...); é que, a fim de enriquecer a sua prosa, Shakespeare utilizou os tesouros da sua poética, dando à linguagem uma virtude que se



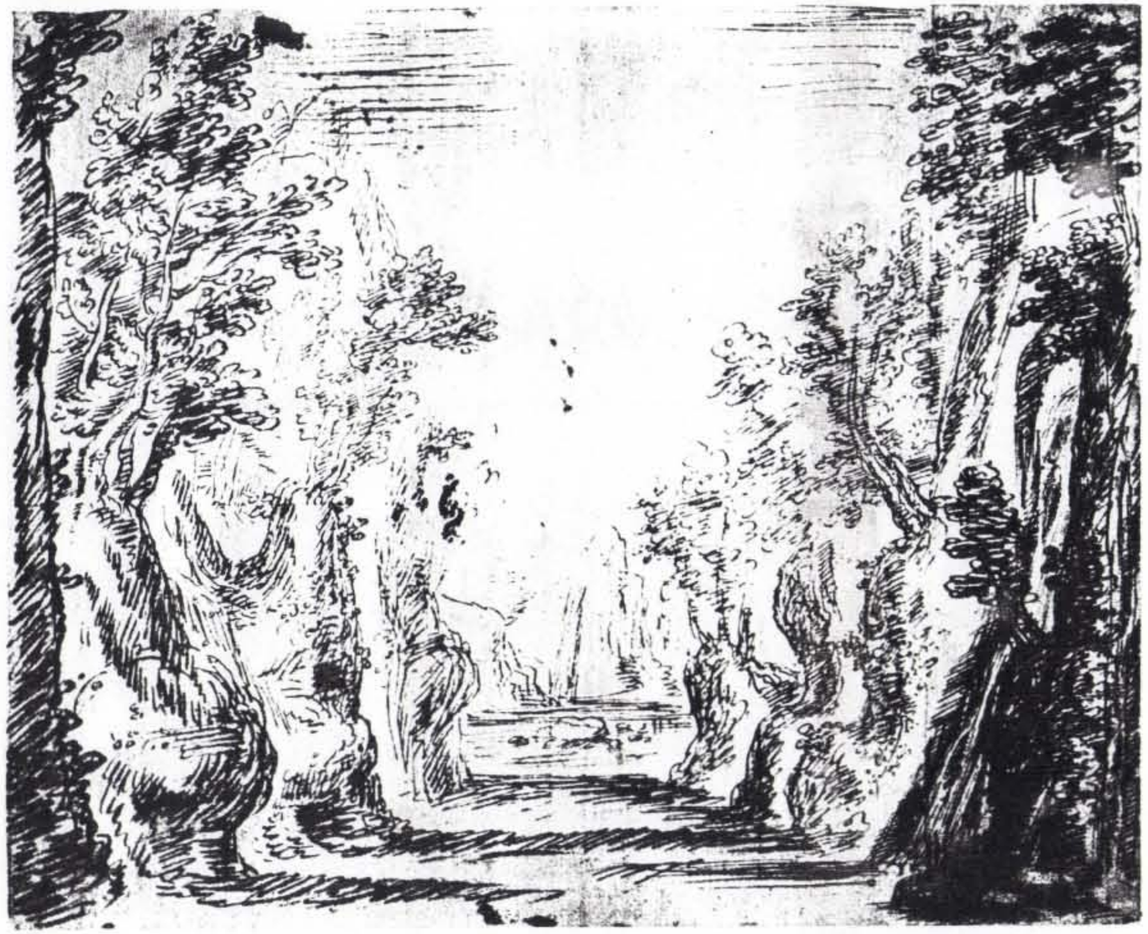
Cenário para *Florimene* (A Ilha de Delos) desenhado por Inigo Jones em 1635. O primeiro grande cenógrafo do teatro inglês introduziu aqui, pela primeira vez, o sistema da cena móvel *(machina versatilis)*, com placa giratória e cenários deslizando em ranhuras. Chatsworth, Colecção Devonshire

adapta maravilhosamente a todas as necessidades do drama, dos sentimentos, do pensamento e da acção.

A curva da sua obra, de 1590 a 1611, é representativa de uma certa evolução que reflecte a ordem instável de uma época que rompe com o pensamento medieval e aborda o dos novos tempos não só com violência mas também com esperança. É justo assinalar que o teatro isabelino já tinha



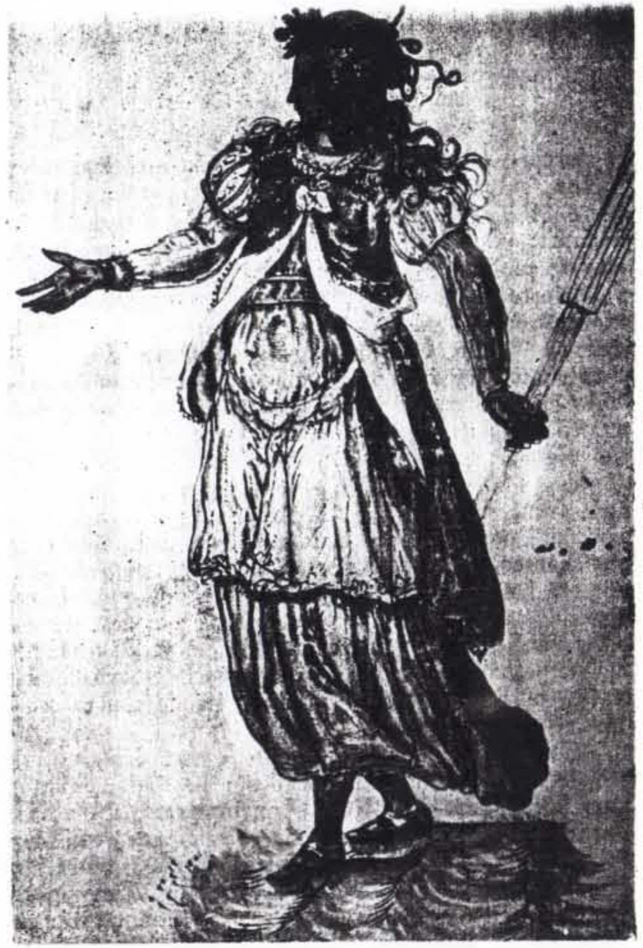
Traje desenhado por Inigo Jones para uma das personagens da peça de Thomas Campton *The Lords Mask*, representada em 1613. Chatsworth, Colecção Devonshire



Cenário desenhado por Inigo Jones para a primeira cena de *Chlorida*, peça representada em 1631. Chatsworth, Colecção Devonshire

ultrapassado o período de pura experimentação quando Shakespeare começou a fornecer textos a Burbage. A influência de Thomas Kyd aparece em *Hamlet* e *Otelo*; a de Marlowe em *Macbeth*, pelo menos; e as alegorias de John Lyly são belamente transpostas em *Penas de Amor Perdidas* e *Sonho de Uma Noite de Verão*; finalmente, o génio de Ben Jonson ressoa com evidência nalgumas das peças de Shakespeare. *António e Cleópatra* ficará como a mais apurada de todas as suas obras, inigualável na grandeza da sua expressão.

Até à morte de Isabel (1603), Shakespeare manteve-se por certo mais sensível a Séneca do que a Maquiavel. Citemos até aqui *Ricardo III*, *Romeu e Julieta*, *Sonho de Uma Noite de Verão*, *o Mercador de Veneza*, *Henrique V*, *Hamlet*, *Noite de Reis*.



Traje de «Oceana» desenhado por Inigo Jones para a peça *The Mask of Blackness*, de Ben Jonson, representada em 1605. Chatsworth, Colecção Devonshire

Após o advento de Jaime I recrudesce o gosto pelo horrível. Os problemas políticos e económicos preponderam (o Parlamento impõe a sua autoridade). É o tempo de *Péricles* (1608) e de *A Tempestade* (1611).

Aquando do incêndio do Globo em 1613, Shakespeare já abandonara Londres, retirando-se tranquilamente para a sua terra natal: Stratford. Assistiu ao êxito de *Otelo* e *Dente por Dente* (1604), de *Macbeth* (1606), de *Rei Lear* e de *António e Cleópatra* (1607), de *Conto de Inverno* (1611); assistiu ainda à transformação da companhia de CHAMBERLAIN em *Comediantes do Rei*, à prisão por lesa-majestade de Chapman e Marston (com *East-Ward Hoe!*), à dispersão da companhia dos *Pupilos de Black-Friars* por ter representado *A Conspiração de Biron*. Em 1616, morreu sem ter podido conhecer, na nova edição de dezassete das suas peças preparadas por alguns dos seus amigos, a homenagem que Ben Jonson lhe prestou: «Não posso atribuir tudo à natureza; a tua arte, meu querido Shakespeare, exige parte dos meus louvores; pois se a natureza é a matéria do poeta, é o seu talento que lhe dá forma» (1623). E ele pôde ainda — oh!, suprema liberdade! —, e até ao fim, submeter-se, graças ao seu engenho, a todas as solicitações do seu génio. *A Tempestade* prova-o, e não é a própria personagem Próspero que exclama: «Como a humanidade é bela!»? Compreende-se como nestas palavras se tenha pressentido a derradeira mensagem de Shakespeare.

Morto Shakespeare, o teatro vai de novo ao encontro de situações de excepção como na comédia; aqui, recorrer às mais horríveis e mórbidas situações, além, complicar propositadamente as intrigas. Chegará mesmo a surgir um novo drama burguês com Middleton, autores como Beaumont, Fletcher e Thomas Dekker desenvolverão o género da comédia romanesca que procede da poética dramática de Greene.

Na corte, continuarão as representações de pastorais, de mascaradas, e quando a rainha, irmã de Luís XIII, convida em 1629 uma companhia francesa, rebentará o escândalo provocado pela presença de mulheres em cena, pois o puritanismo não deixou de agir na sociedade inglesa graças aos acontecimentos políticos. Não será, pois, simples coincidência, em 1633, por ocasião da edição das obras de Ford, que William Prynne lança o seu violento panfleto contra o teatro e as actrizes, denunciando-as como «prostitutas públicas». Por isso, sem dúvida, foi William Prynne condenado a prisão perpétua, mas nem por isso a corte estava desacompanhada na defesa do teatro, pois a opinião pública não via no romanesco dos autores vivos senão um reflexo falso da vida.

Ford representa o resultado e também o final desta admirável geração de autores tão diversificados e pessoais, cujas obras se mantêm simultâneamente representativas e exemplares para a vida e para a história. Só a grandeza de Shakespeare os relega para segundo plano. Se Ben Jonson (1586-1639), por exemplo, trabalhou tão intensa e fùtilmente para a corte de Jaime I como fornecedor de *ballets* e divertimentos de toda a ordem, não é menos verdade que nos deixou obras de uma grande força dramática e verve cómica, onde se denuncia um certo gosto pela excentricidade, que lhe confere uma originalidade indiscutível: são exemplo *Volpone* (1605), *A Mulher Silenciosa* (1609), *O Alquimista* (1610). Se quase nada sabemos da vida de Thomas Dekker (1570-1632?), algumas das suas peças, como *A Prostituta Honrada* e *A Festa do Sapateiro*, dão-nos testemunho do valor de um realismo surpreendente e de um lirismo particularmente expressivo. Estes não são os únicos autores a destacar-se e a merecer glória: Cyril Tourneur (1575-1626) confirma, com extraordinária habilidade e fortes dons para o teatro, o triunfo do horror em *A Tragédia do Vingador*; Philip Massinger (1583-1640) transmitiu-nos dezassete das suas comédias, ricas em alusões satíricas, das quais a mais notável é talvez *A Rapariga Virtuosa*; John Webster (1580?-1624?) impõe a beleza de uma linguagem figurada em *A Duquesa de Amalfi* (1614); Thomas Middleton (1570?-1627) escreveu uma série de obras, entre as quais *A Esposa Trocada* (1623?), que T. S. Eliot considerou tão eterna como *Édipo* ou *António e Cleópatra*, afirmando ainda que ela «só foi ultrapassada por Shakespeare no que diz respeito à essência moral da tragédia». Seria injusto esquecer John Fletcher (1579-1625) e a sua peça *A Fiel Pastora*, onde desabrocha o maravilhoso, assim como John Marston, George Chapman, Anthony Munday.

John Ford (1586-1639) continua a ser talvez o maior ao lado de Ben Jonson. O aspecto melodramático excessivo das suas peças está sem dúvida marcado pela nascente decadência do teatro italiano, mas as qualidades de invenção, de construção e expressão dramáticas, assim como as qualidades do seu diálogo vivo, mantêm-se excepcionais. Ele impõe esta espécie de violência sumptuosa que lhe é própria sobretudo em *Coração Destroçado*, *O Sacrifício do Amor* e *Que Pena Ela Ser Prostituta*. Todos estes autores ilustram uma época cuja duração pouco ultrapassa a de uma vida humana — e, para nosso deslumbramento, de tal forma se pode falar a seu respeito de «milagre isabelino».

Convém finalmente determinar o papel que, por outros motivos, representou Inigo Jones (1573-1651), no domínio da cenografia teatral pròpriamente dita, por ocasião dos espectáculos organizados na corte. Com efeito, foi com as *mascaradas*, simples argumentos cénicos que eram o pretexto para encenações pomposas, que surgiram vários sistemas de maquinaria teatral, muitos deles com antecedentes em Florença: nuvens móveis, mutações de cenários à vista, sistemas de painéis corrediços que se abriam para descobrir um novo cenário, etc.... As experiências de Inigo Jones, o seu contributo para a cena, são apenas de ordem espectacular e não dramática. Em 1608, em Whitehall, pôde ver-se um cenário que se abria a meio, por ocasião da representação de uma *mascarada* de Ben Jonson. E 1640 continua a marcar uma data na história da cenografia teatral na Inglaterra com a última encenação de Jones para *Salmacida Spolia*, onde ele utilizou todos os aperfeiçoamentos técnicos então inventados (especialmente os cenários móveis sobre painéis corrediços). Isto permitirá a Davenant, vinte anos mais tarde, depois de ter experimentado o cenário «sucessivo», abrir o Duke's Theatre com a encenação notável do *Cerco de Rodes*, que é considerada a primeira ópera inglesa. Assim se compreende que Inigo Jones possa ter sido apelidado de o «Palladio inglês».

Em 1642, o começo da guerra civil leva o Parlamento a encerrar todos os teatros. Os espectáculos só reaparecerão verdadeiramente (pois está provado que eles mais ou menos sempre subsistiram) passados dezoito anos e num clima completamente transformado por Carlos II e pelos emigrantes fiéis vindos de França, graças a uma Restauração que vai restabelecer por algum tempo o reinado da antiga nobreza, aos olhos da qual a imitação dos clássicos franceses e os costumes de Versalhes são o supra-sumo do gosto.

O SÉCULO DE OURO EM ESPANHA E PORTUGAL

Até então, todas as experiências sacras ou profanas não haviam tido senão um sentido e um carácter limitados, mas, nos últimos anos do século XV, o povo espanhol, despertando para a consciência do seu génio nacional, tinha permitido ao teatro um desenvolvimento decisivo. E isto porque as bases do império sobre as quais Carlos V e Filipe II iriam garantir o seu poderio estavam estabelecidas: o casamento de Fernando, o Católico, com Isabel realizava a fusão dos reinos de Castela e Aragão, Granada estava reconquistada, os mouros expulsos de Espanha. Colombo descobria a América, e as guerras de Itália terminavam por vitórias.

A influência de França, até então predominante, iria ser substituída pela da Itália, facilitada pelos contactos que a conquista do reino de Nápoles permitia. Esta influência exercer-se-á durante todo o século XVI e desenvolverá por reacção o carácter nacional, após o que a originalidade, a um tempo profunda e resplandescente, do teatro espanhol se realizará através de obras que fazem do que se apelidou de *Século de Ouro* um dos maiores e mais gloriosos da história universal do teatro.

Recordemos que é JUAN DEL ENCINA que está na origem deste teatro com as suas éclogas de uma graça simples onde as personagens dialogam de forma sacra ou profana e que foram representadas diante da corte por volta do final do século XV.

Na primeira metade do século XVI, no decurso do qual Carlos V estende as suas conquistas, assegurando o domínio político da Espanha sobre a Itália e os Países Baixos, e arrastando nesta glória, que aumentará com Filipe II, muitos dos escritores que participam nos acontecimentos, apenas se depara um TORRES NAHARRO (morto por volta de 1530) no caminho de um drama constituído, bastante pobre de imaginação, mas onde o diálogo revela dons satíricos, e onde transparece um certo romanesco. Naharro permitiu aos italianos o conhecimento do teatro espanhol ao representar as suas comédias em Roma, graças à protecção do Papa Leão X, ao mesmo tempo que eram proibidas em Espanha pela Inquisição. Essas peças estão divididas em cinco actos chamados «jornadas» e classificam-se em duas categorias: *comédias de notícia*, que se referem a acontecimentos verdadeiros, e *comédias de fantasia*, que contêm temas de pura imaginação; ambas são precedidas por um prólogo chamado intróito. Nelas se revela um conhecimento autêntico das fontes puramente cénicas que, no entanto, não tiveram nenhuma influência no teatro espanhol. As principais peças de Naharro são: *Tinelaria*, *Serafina*, *Aquilana* e sobretudo *Himeneo*.

Os eruditos estudam então, aqui como em toda a parte, a Antiguidade. Nos colégios representam-se traduções dos trágicos gregos e dos cómicos latinos, cujas obras são editadas. LOPEZ DE VILLALOBOS (1475-1549) transpõe o *Anfitrião* de Plauto, PEREZ OLIVA (1492-1530) a *Electra* de Sófocles e a

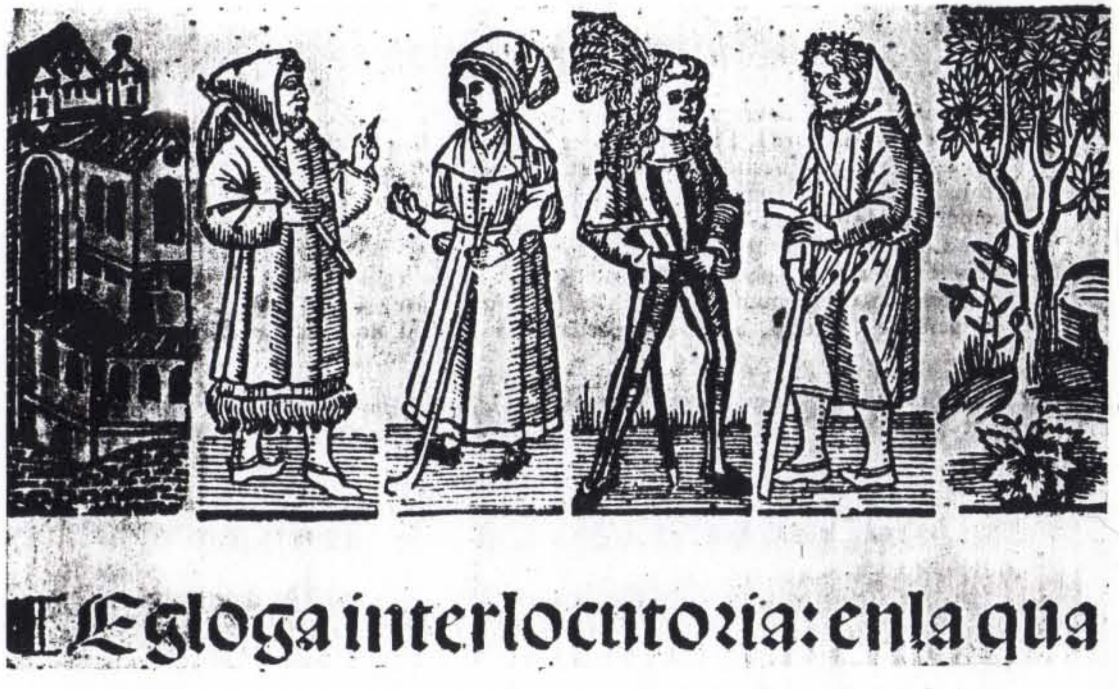


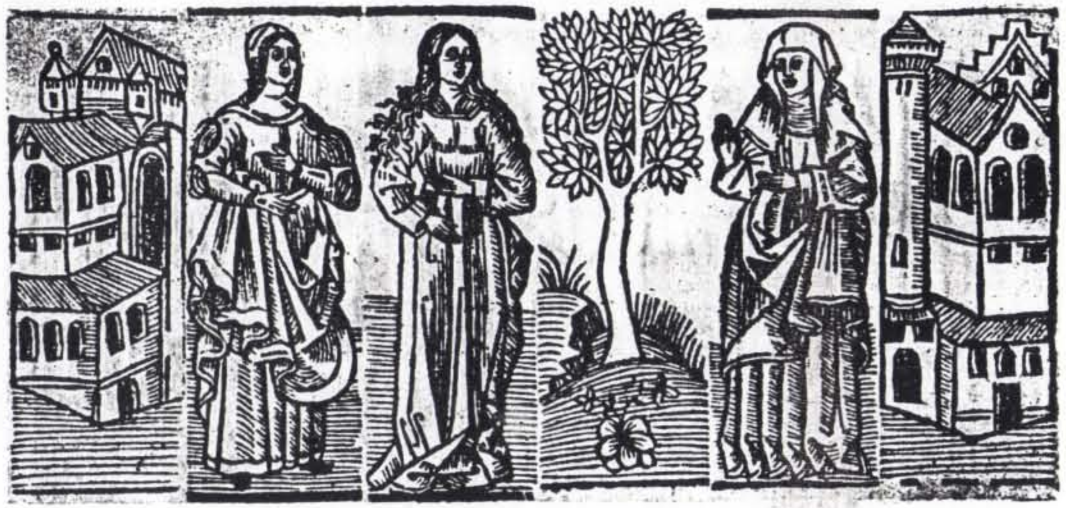
Ilustração do século XV de uma pastoral de Juan del Encina, *Egloga de tres Pastores*, em que se esboçam as primeiras formas do teatro espanhol

Hecuba de Eurípides. Plauto e Terêncio são igualmente traduzidos. JUAN DE TIMONEDA adapta *Os Gémeos* (por volta de 1586). As trocas com a Itália multiplicam-se. Ariosto será representado na corte em 1548. Os actores ambulantes tornam-se mais numerosos e o povo ganha pelo teatro um gosto que toca as raias da paixão. Em Sevilha e Valência, instalam-se companhias por vários dias, comunicando a alegria muitas vezes grosseira da farsa, mas também um singular vigor cómico, acabando por influenciar pela sua interpretação e pelo sentido do seu diálogo um género que LOPE DE RUEDA (1510-1565) marcará fortemente pela sua poderosa personalidade, a ponto de Lope de Vega afirmar que a «comédia data de Rueda».

Actor, autor e director, Rueda inventa o *paso*, pequeno entremez cómico em que se revela mestre, e que é uma espécie de peça curta semelhante às representadas sobre um estrado à entrada das feiras, para atrair a multidão. Parece ter sido ele o primeiro a instalar a sua companhia, não num «corral» (pátio de hospedaria), mas na própria praça pública. Se bem que esteja provado que nos antigos «momos» e «entremezes» as mulheres já haviam subido à cena para representar certos papéis, a verdade é que Rueda ainda os confiou a adolescentes. Só em 1587 é que as actrizes serão integradas regularmente em companhias.

Rueda bebeu os seus temas em obras do passado ou em acontecimentos do seu tempo, e sobretudo nos autores italianos (*Eufémia, Armelina, Os Enganados, Medora*). Fitzmaurice-Kelly, o grande historiador inglês do teatro espanhol, não hesitou em afirmar que o sistema dramático de Rueda «se transformou num factor capital na história intelectual do seu povo», assim como, «desde então, o teatro passou a ser uma instituição nacional».

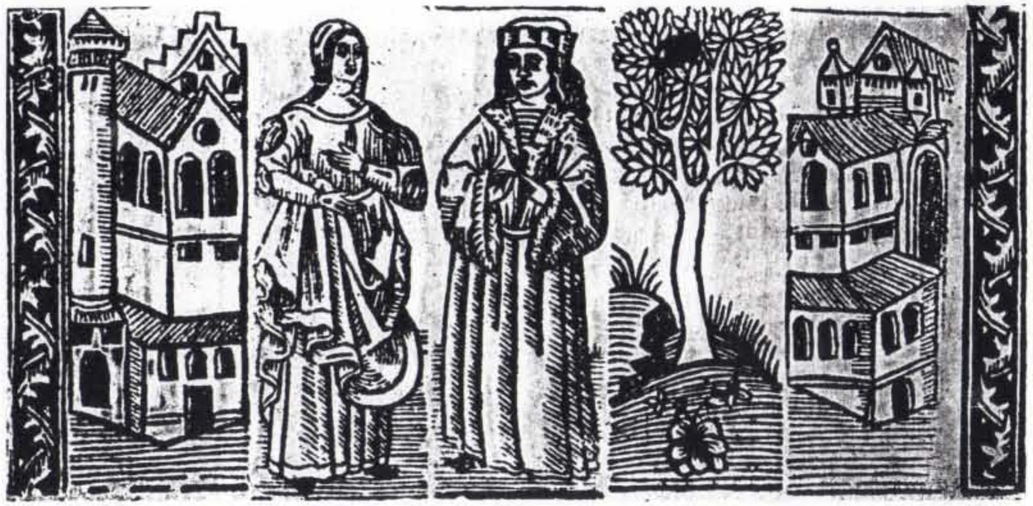
Cervantes deu-nos uma descrição pitoresca dos meios cénicos de Rueda. «No tempo deste célebre comediante espanhol, todo o equipamento de um actor de comédia cabia num saco. Era constituído quase só por quatro jaquetas de pele de carneiro, brancas e bordadas a cabedal dourado, quatro barbas e cabeleiras postiças e quatro cajados de pastor. As comédias eram uma espécie de éclogas dialogadas entre dois ou três pastores e uma pastora. Não havia personagens a sair ou a dar a ilusão de sair do centro da terra por baixo do palco. A própria cena era composta de quatro bancos sobre os quais se apoiavam algumas tábuas, o que elevava os actores a um palmo acima do solo. Não se viam descer do céu nuvens transportando anjos ou almas. O cenário consistia numa velha cobertura que se estendia de um lado a outro do palco sobre duas cordas, formando aquilo a que se chamava o vestiário. Atrás dela eram colocados os músicos, que cantavam sem guitarra qualquer "romanza" antiga.»



Juan del Encina: *Egloga de tres Pastores*

Ao mesmo tempo que tirava proveito das representações das companhias italianas que sulcavam Espanha, Rueda lera e estudara atentamente, como Torres Naharro e todos os autores seus contemporâneos, *A Celestina*, editada em 1499 em Burgos, o que o ajudou a extrair do génio espanhol, na composição dos seus tipos e no enriquecimento do diálogo, o que um tal génio já afirmava de mais característico e de mais original.

A Celestina, também chamada *Tragicomédia de Calisto e Melibeia* e atribuída ao bacharel FERNANDO DE ROJAS, é mais pròpriamente um romance em forma de diálogo. Esta obra magistral, onde encontramos pintados os costumes do tempo com uma força e uma autenticidade inigualáveis e onde a língua alcança uma poesia violenta, teve, efectivamente, uma influência prodigiosa sobre todo o teatro desta época. Uma tradução inglesa não deixou com certeza de impressionar Shakespeare. E é muito provável que Maquiavel tenha conhecido a *Tragicomédia de Calisto e Melibeia* antes de escrever *A Mandrágora*.



Juan del Encina: *Egloga de tres Pastores*

Nela, toda a abstracção desaparece, triunfando o realismo. *A Celestina* é considerada como uma obra-prima única e original, através da qual se passa finalmente a uma intimidade directa com as paixões vulgares, mas profundas e vivas, dos homens de toda a Espanha de então, apaixonados, velhos lúbricos, malandrins, fanfarrões, cortesãos impudicos, etc. O historiador e crítico Lucien Dubech considera mesmo que com esta obra foi posto o «vastíssimo problema da moral na arte», porque, vivificada por uma enorme liberdade de acção e de expressão, não se descobre nela qualquer traço de erotismo. Acrescentemos que nela se encontra esboçada uma personagem cómica, espécie de bobo espanhol, que se reconhecerá no *gracioso* de Lope de Vega, assim como nos transmite um texto que muito contribuiu para fixar as características da língua literária castelhana.

Por sua vez, Rueda não podia deixar de influenciar vivamente vários autores. Teve mesmo numerosos imitadores. Mas JUAN DE LA CUEVA (cerca de 1550-1609) é quem anuncia a comédia de capa e espada com *O Infamador*, onde se observa um primeiro esboço da personagem de Dom Juan.

A fim de satisfazer as necessidades das companhias ambulantes, o número dos autores tornar-se-ia cada vez maior; e alguns, para atingir um mais fácil êxito, renovariam a tradição das obscenidades, a ponto de levar as cortes de Valladolid, em 1548, a pedir a interdição da impressão das comédias imorais... A Igreja estava em luta aberta contra a heresia. A Inquisição tornar-se-ia todo-poderosa, chegando, durante um tempo, a mandar suprimir todas as liberdades políticas e religiosas. No entanto, ela renunciou a lutar contra o êxito do teatro e tomou o partido de se servir dele na medida do possível, especialmente impondo temas aos autores dramáticos. É o período heróico do teatro começa verdadeiramente com o reinado de Filipe II, reinado que assistirá ao esplendor da poesia lírica e épica, ao êxito dos mestres místicos como Santa Teresa de Ávila e São João da Cruz; seguro do seu império, o rei fixará residência em Madrid, onde se estabelecerá o Teatro

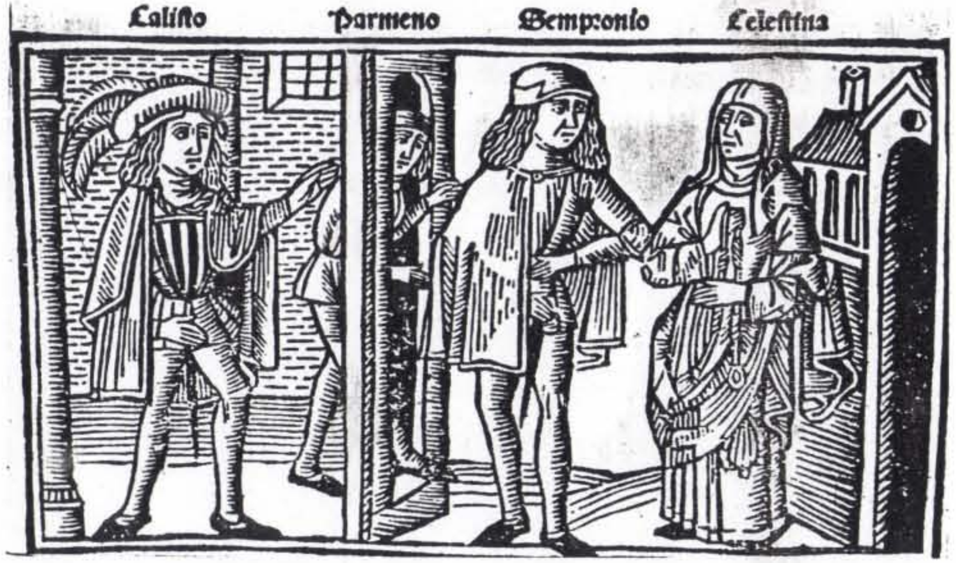
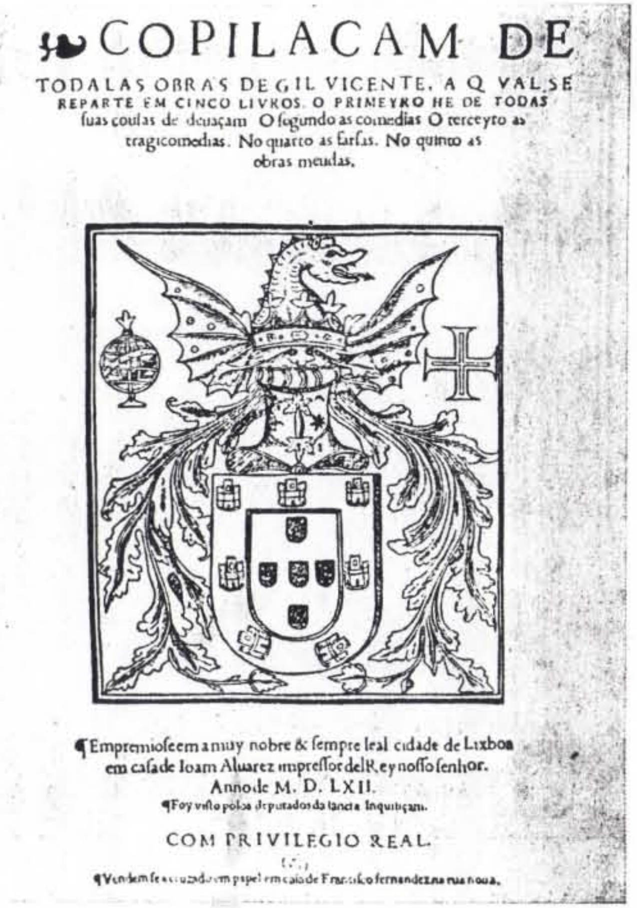


Ilustração para a primeira edição da *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Burgos, 1499, conhecida pelo nome de *La Celestina*, peça atribuida a Fernando de Rojas (...-1541). O gravador parece ter sido fortemente influenciado pelas representações da peça


COPILACAM DE
TODALAS OBRAS DE GIL VICENTE, A QVAL SE
REPARTE EM CINCO LIVROS. O PRIMEYRO HE DE TODAS
ſuas couſas de deuaçam O ſegundo as comedias O terceyro as
tragicomedias. No quarto as farſas. No quinto as
obras meudas.

¶Empremioſe em a muy nobre & ſempre leal cidade de Lixboa
em caſa de Ioam Aluarez impreſſor del Rey noſſo ſenhor.
Anno de M. D. LXII.
¶Foy viſto polos deputados da ſancta Inquiſiçam.

COM PRIVILEGIO REAL.

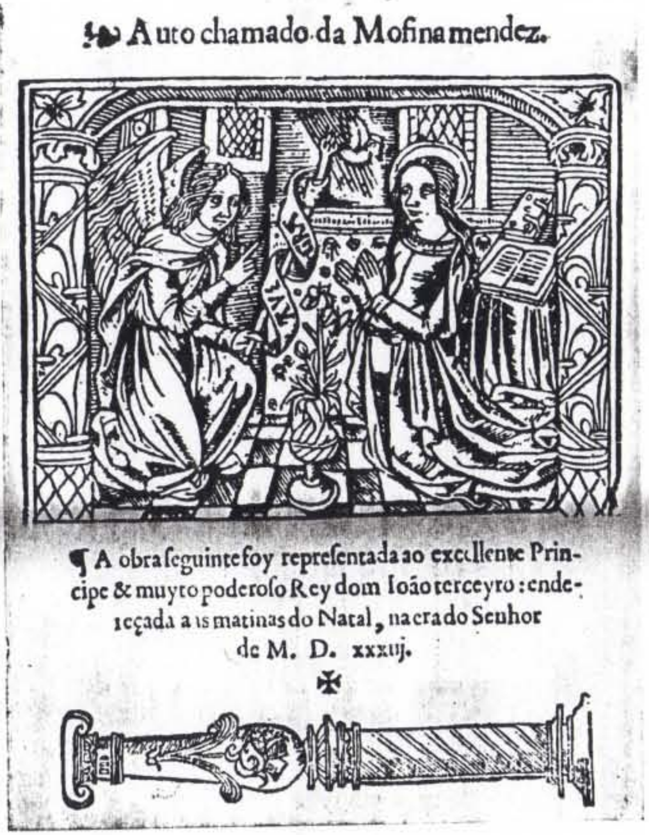
¶Vendem ſe a cruzado em papel em caſa de Franciſco fernandez na rua noua.

Frontispício da 1.ª edição das Obras Completas de Gil Vicente. Lisboa, 1565

da Cruz (1579) e o Teatro do Príncipe (em 1582); Valência e Sevilha, especialmente, perderão desta forma parte do prestígio que haviam adquirido.

Enquanto os actores italianos de Alberto Ganassa se misturavam cada vez mais aos actores espanhóis, NAVARRO DE TOLEDO criava a primeira companhia teatral espanhola, composta de alguns dezasseis actores e catorze figurantes ao serviço de um repertório de trinta e quatro peças. Cervantes dirá deste director que ele introduziu «o cenário, as nuvens, o trovão, os relâmpagos, os duelos e as batalhas».

O gosto pelo romance de cavalaria e pelo romance picaresco, que se estende a todas as classes, passa ao teatro e contribui assim, no meio da



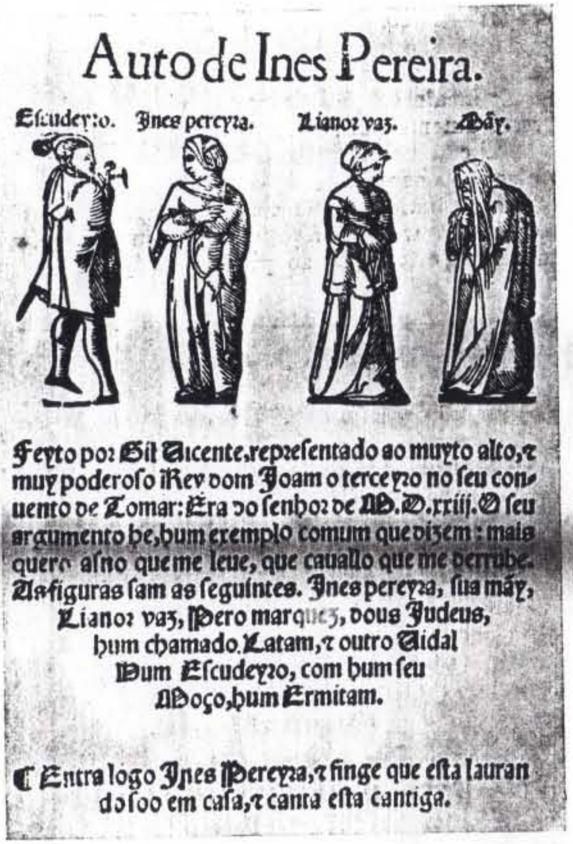
Auto chamado da Mofinamendez.

¶ A obra ſeguinte foy repreſentada ao excellente Principe & muyto poderoſo Rey dom Ioão terceyro: endereçada ás matinas do Natal, na era do Senhor de M. D. xxxiij.

O *Auto de Mofina Mendes* de Gil Vicente, na 2.ª edição das suas Obras Completas (1586). A gravura representa a cena da Anunciação (o título original deste auto era *Os Mistérios da Virgem*)

grande polémica entre antigos e modernos, clássicos e românticos, para o êxito dos defensores do *uso nuevo* contra os do *uso antiguo*. Para desenvolver uma acção dramática dentro de um tal espírito novo, as regras de Aristóteles são demasiado rígidas, por isso convém também associar o trágico ao cómico, exigência a que dificilmente se submetem os assuntos tirados da história nacional ou da crónica quotidiana da sociedade. Por outro lado, este teatro, ao gosto do rei e dos príncipes, precisa de ser essencialmente popular: para ser eficaz, ele responde às necessidades do povo ignorando as discussões dos eruditos. Por último, os escritores dramáticos de então vivem profundamente o movimento histórico da sua época, tomam partido nas lutas políticas, viajam bastante e, quando a ocasião o exige, guerreiam. De tudo isto, nasce uma profunda compreensão dos factos e sentimentos, e também das ideias que esses acontecimentos animam, opõem ou exaltam, com a ajuda

A *Farsa de Inês Pereira* de Gil Vicente, editada numa folha volante da primeira metade do século XVI. As figuras reproduzidas são típicas do teatro quinhentista e aparecem com frequência a ilustrar as obras dos autores da chamada «escola vicentina»



Auto de Ines Pereira.

Eſcudeyro. Ines pereyra. Lianor vaz. Máy.

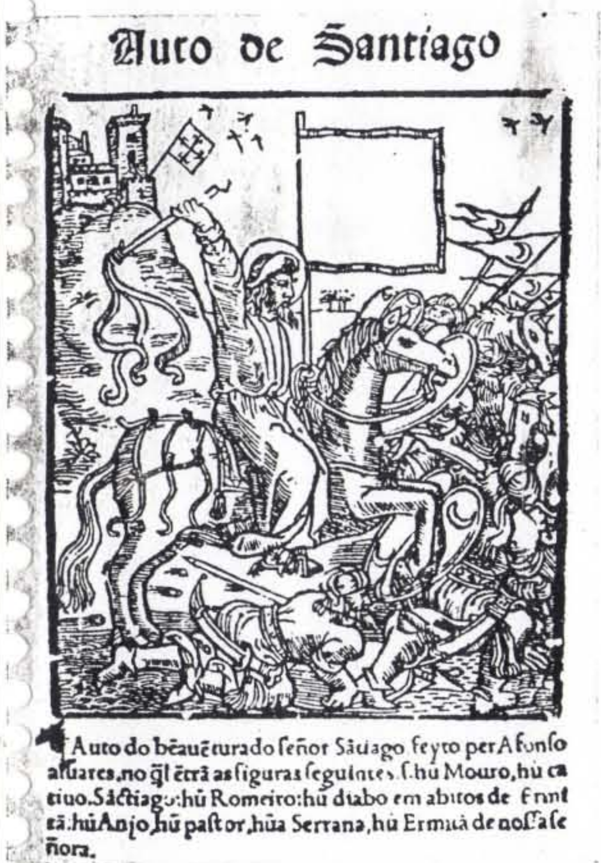
Feyto por Gil Vicente, repreſentado ao muyto alto, ⁊ muy poderoſo Rey dom Joam o terceyro no ſeu conuento de Tomar: Era do ſenhor de M.D.xxiij. O ſeu argumento he, hum exemplo comum que dizem: mais quero aſno que me leue, que cauallo que me derrube. As figuras ſam as ſeguintes. Ines pereyra, ſua máy, Lianor vaz, Pero marquez, dous Judeus, hum chamado Latam, ⁊ outro Vidal Hum Eſcudeyro, com hum ſeu Moço, hum Ermitam.

¶ Entra logo Ines Pereyra, ⁊ finge que eſta laurando ſoo em caſa, ⁊ canta eſta cantiga.

da imaginação, tanto no domínio da mais cruel realidade como no da mais poética fantasia.

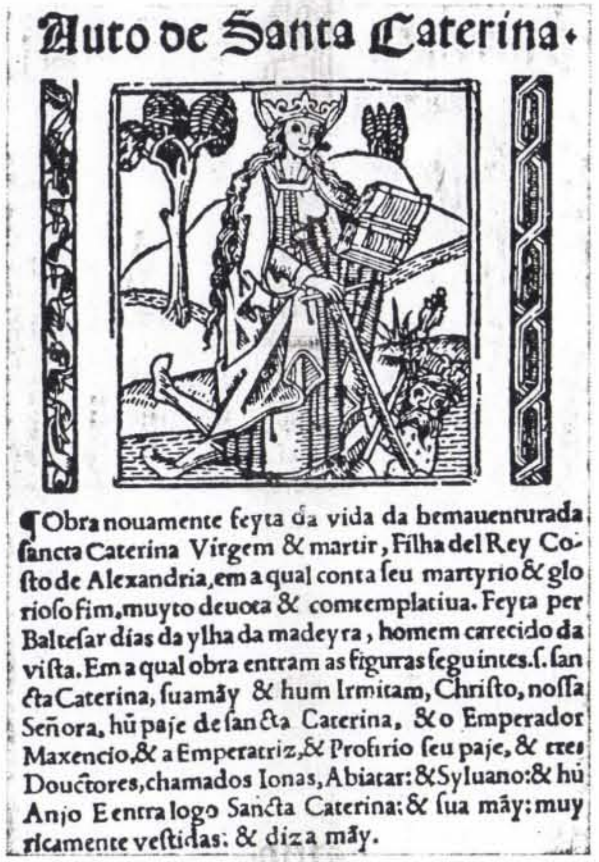
Desta feita, tudo se prepara para que se unifiquem nas formas da *comédia* as tendências que até então se tinham exprimido, e para que se afirme o carácter original de inspiração nacional com o génio de Lope de Vega, de Tirso de Molina e de Calderon.

Entretanto em Portugal, de 1502 a 1536, na corte opulenta de D. Manuel e depois na de D. João III, GIL VICENTE (1465-1536?), beneficiando de uma conjuntura histórica favorável, escreveu, interpretou e pôs em cena à volta de cinquenta autos, de que a maior parte foi reunida por seus filhos numa *Compilação* editada em 1562 e reimpressa (com extensas mutilações devidas à censura inquisitorial) em 1586. Ele próprio dividiu a sua produção em três grupos — as comédias, as farsas e as moralidades —, de que os dois primeiros englobam os autos de tema e inspiração secular e o último compreende os autos religiosos. A evolução da sua obra segue uma trajectória idêntica à do teatro medieval, genèticamente vinculado à liturgia cristã mas tendendo progressivamente para a secularização; e, ao mesmo tempo que nela se recolhe a herança medieval (desde os seus esquemas paradigmáticos aos temas arquetípicos e às personagens características), opera-se a sua transmutação em novas formas artísticas. Esta como que dualidade estética, que faz de Gil Vicente simultâneamente o último dramaturgo medieval e o primeiro dramaturgo moderno, estende-se ao plano ideológico: nenhum autor assumiu, como Gil Vicente, as contradições do seu tempo, as suas grandezas e as suas misérias, que todavia não conseguiu superar. Poeta cortês, punha o seu estro ao serviço do rei e da política expansionista (sirva de exemplo a *Exortação da Guerra*, de 1513 ou 1514); mas nem por isso deixava de opor à visão heróica da aventura das descobertas o reverso realista da medalha (especialmente no *Auto da India*, de 1509) e de denunciar a corrupção administrativa, a venalidade da justiça, o baixo materialismo do clero. Cantor religioso, exprimiu no *Auto da Alma* (1518) a imagem ortodoxa do catolicismo tradicional, mas não hesitou em criticar àsperamente noutras peças (como a *Trilogia das Barcas*, de 1517-18, o *Templo de Apolo*, de 1526, o *Auto da Feira*, de 1527, ou o perdido *Jubileu de Amores*, representado em Bruxelas em 1531 e proscrito pelo «Index» de 1551) não só o clero como a autoridade pontifícia e, até, a própria Igreja.



Auto de Santiago

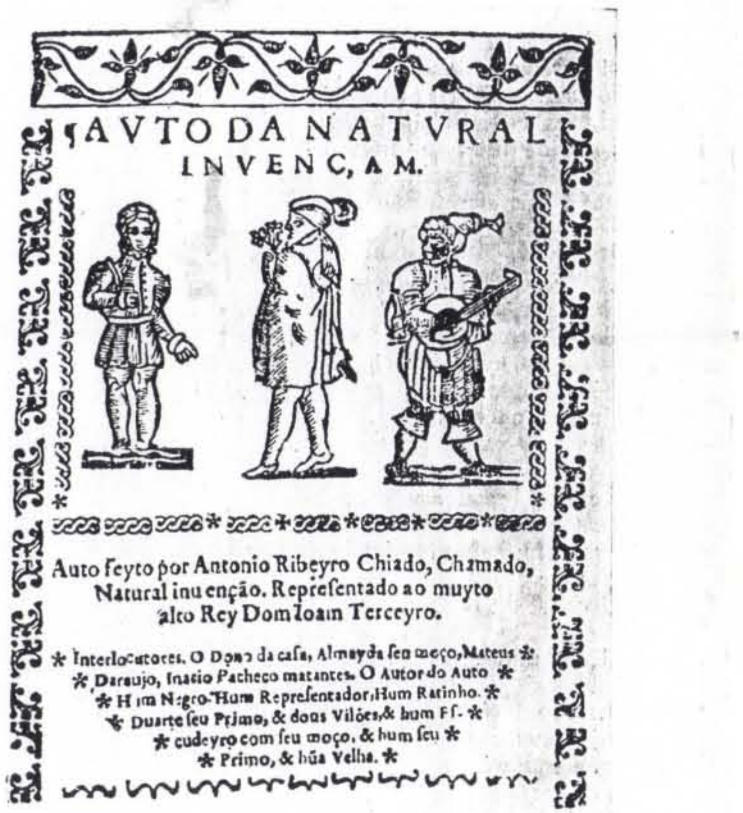
¶ Auto do bẽauẽturado ſeñor Sãtiago feyto per Afonſo aluares, no ql ẽtrã as ſiguras ſeguintes.ſ.hũ Mouro, hũ catiuo. Sãctiago: hũ Romeiro: hũ diabo em abitos de ermitã: hũ Anjo, hũ paſtor, hũa Serrana, hũ Ermitã de noſſa ſeñora.



Auto de Santa Caterina.

¶ Obra nouamente feyta da vida da bemauenturada ſancta Caterina Virgem & martir, Filha del Rey Coſto de Alexandria, em a qual conta ſeu martyrio & glorioſo fim, muyto deuota & comtemplatiua. Feyta per Balteſar dias da ylha da madeyra, homem carecido da viſta. Em a qual obra entram as figuras ſeguintes.ſ. ſancta Caterina, ſua mãy & hum Irmitam, Chriſto, noſſa Señora, hũ paje de ſancta Caterina, & o Emperador Maxencio, & a Emperatriz, & Profirio ſeu paje, & tres Douctores, chamados Ionas, Abiatar: & Syluano: & hũ Anjo E entra logo Sancta Caterina: & ſua mãy: muy ricamente veſtidas: & diz a mãy.

Dois autos quinhentistas inspirados no agiológio: o *Auto de Santiago*, de Afonso Álvares, e o *Auto de Santa Catarina*, de Baltasar Dias



¶ AVTO DA NATVRAL
INVENÇAM.

Auto feyto por Antonio Ribeyro Chiado, Chamado, Natural inuenção. Repreſentado ao muyto alto Rey Dom Ioam Terceyro.

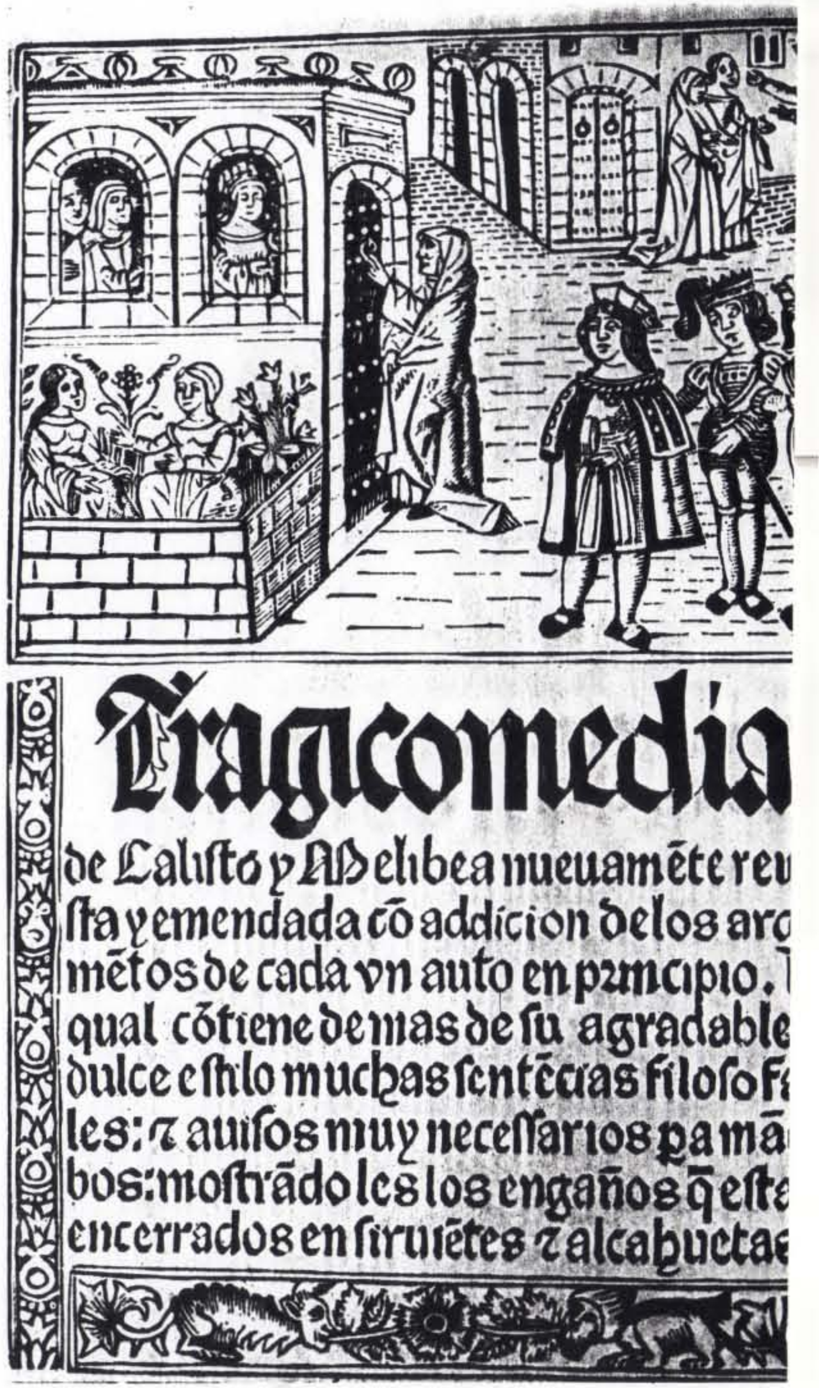
* Interlocutores. O Dono da caſa, Almeyda ſeu moço, Mateus *
* Daraujo, Inacio Pacheco matantes. O Autor do Auto *
* Hum Negro. Hum Repreſentador, Hum Ratinho. *
* Duarte ſeu Primo, & dous Vilões, & hum Eſ- *
* cudeyro com ſeu moço, & hum ſeu *
* Primo, & hũa Velha. *

Edição quinhentista de um auto popular da «escola vicentina»: o *Auto da Natural Invenção*, de António Ribeiro Chiado

A magnitude desta obra e o prestígio do seu autor — em quem Menéndez Pelayo saudou «a figura mais importante dos primitivos dramaturgos peninsulares, que nenhum outro excedeu na Europa do seu tempo» — parece terem infundido um respeito paralisante nos seus contemporâneos ou sucessores, que alguns críticos têm agrupado numa «escola vicentina». Contudo, a maioria dos seus discípulos limitou-se a uma fruste imitação, que nalguns casos chegou a raiar a fronteira do plágio, dos seus temas e das suas personagens, sem nada lhes acrescentar e antes retirando-lhes o conteúdo polémico — ao que, bem entendido, a acção repressiva da censura do Santo Ofício não terá sido estranha.

Entre os sucessores de Gil Vicente que mais se notabilizaram contam-se Afonso Álvares e Baltasar Dias, que escreveram autos inspirados em vidas de santos (o *Auto de Sant'Iago*, do primeiro, e o de *Santa Catarina*, do segundo) que ainda hoje se representam em certas regiões do país, como também acontece ao *Auto da Paixão*, do Padre Francisco Vaz (1559), sem que deva esquecer-se o contributo de Francisco da Costa (1533-1591), que escreveu vários «passos» representados durante o seu cativeiro no Norte de África, ou do Padre José Anchieta (1534-1597), que para a conversão dos gentios brasileiros compôs nove autos de estrutura vicentina. Na esfera do teatro cómico, são de citar as «práticas» de António Ribeiro Chiado, que redimem pela vivacidade da linguagem e pelo pitoresco das figuras as fraquezas da sua contextura dramática (*Auto das Regateiras, Prática dos Compadres, Auto da Natural Invenção*), os autos de Jerónimo Ribeiro, Henrique Lopes, Jorge Pinto, João de Escobar, Sebastião Pires, cujos temas vão desde uma crítica superficial dos costumes ao aproveitamento das novelas de cavalaria e, sobretudo, António Prestes, que além de uma moralidade de concepção barroca (o *Auto da Ave-Maria*) foi autor de seis peças em que hàbilmente se combina a forma do auto vicentino com um realismo doméstico que anuncia, pelo espírito e pelo estilo, o conceptismo do século imediato (*Autos do Procurador*, dos *Dois Irmãos*, do *Mouro Encantado*). Reserve-se, contudo, um lugar à parte para Camões (1524?-1580), que entre 1540 e 1555 escreveu três autos (*Os Anfitriões* e *Filodemo*, publicados em 1587, na mesma colectânea que incluiu os de Prestes, e *El-Rei Seleuco*, impresso pela primeira vez em 1645), os quais, no dizer de Teófilo Braga, «conciliam os dois espíritos da Idade Média e da Renascença, pelo modo como aliam as formas populares do auto, fixadas por Gil Vicente, com os temas mitológicos imitados dos escritores greco-romanos».

Mas foi Sá de Miranda (1481?-1558) quem introduziu no nosso teatro a estética renascentista, com as comédias *Os Estrangeiros* e *Os Vilhalpandos*, respectivamente compostas em 1528 e 1538 e publicadas em 1559 e 1560, nascidas mais de um propósito polémico (qual fosse destronar a popularidade de Gil Vicente) que de um irrefreável impulso criador, do que evidentemente se ressentem. O próprio autor confessa haver «arremedado Plauto e Terêncio», modelos que também serviram a António Ferreira (1525-1580) para as suas comédias *Bristo*, primitivamente publicada numa folha volante de 1562 sob o título de *O Fanchono*, e *O Cioso*, escritas entre 1554 e 1558 e conjun-



Tragicomedia
de Caliſto y Melibea nueuamẽte reu
ſta y emendada cõ addicion delos ar
mẽtos de cada vn auto en pꝛincipio.
qual cõtiene demas de ſu agradable
dulce eſtilo muchas ſentẽcias filoſo
les: ⁊ auiſos muy neceſſarios pa mã
bos: moſtrãdo les los engaños q̃ eſt
encerrados en ſiruiẽtes ⁊ alcahuetas

Ilustração para uma edição de *La Celestina* de 1514 (Valência). Vêem-se, em cenas simultâneas, vários episódios da peça, como por exemplo, à esquerda, a famosa cena entre «Melibea» e «Celestina» tamente editadas com as de Sá de Miranda em 1662. Deve-se, aliás, a Ferreira a obra-prima do teatro português clássico: a tragédia *Castro*, que, pelo despojamento da linguagem, pela recusa de fáceis ornatos exteriores, pela sua essencial humanidade, ocupa o mais alto lugar entre as inúmeras obras que, até aos nossos dias, têm dramatizado o tema dos amores de Pedro e Inês. Pòstumamente publicada em 1587, a *Castro* representou-se, ainda em vida do seu autor, em Coimbra, onde, a partir de 1547, ano em que o humanista escocês George Buchanan viera leccionar para a respectiva Universidade, se radicou o hábito de pôr em cena tragédias clássicas ou de inspiração clássica, como as do próprio Buchanan ou o *Golias* (1550) e *Johannes Princeps* (1554), de DIOGO DE TEIVE (1514?-1566?).

A tendência clássica da nossa dramaturgia teve ainda cultores em HENRIQUE AIRES VITÓRIA, autor de uma versão livre da *Electra* de Sófocles, segundo a tradução castelhana de Perez de Oliva, composta em 1536 e editada em 1556, a que chamou *A Vingança de Agaméinnon*, JORGE FERREIRA DE VASCONCELOS (1515?-1585?), cujas três comédias, *Eufrosina*, *Ulissipo*, e *Aulegrafia*, são antes extensas novelas dialogadas, que nos dão todavia uma visão panorâmica da sociedade portuguesa quinhentista nos seus vários extractos, e SIMÃO MACHADO, que em 1601 publicou duas comédias bilingues, *O Cerco de Dio* e *A Pastora Alfea*, já no entanto permeáveis à influência do teatro espanhol, que iria dominar ao longo do século XVII.

Sem abandonar a Península Ibérica, regressemos a Espanha. CERVANTES (1547-1616) procurou por certo a glória no teatro, pois parece ter escrito

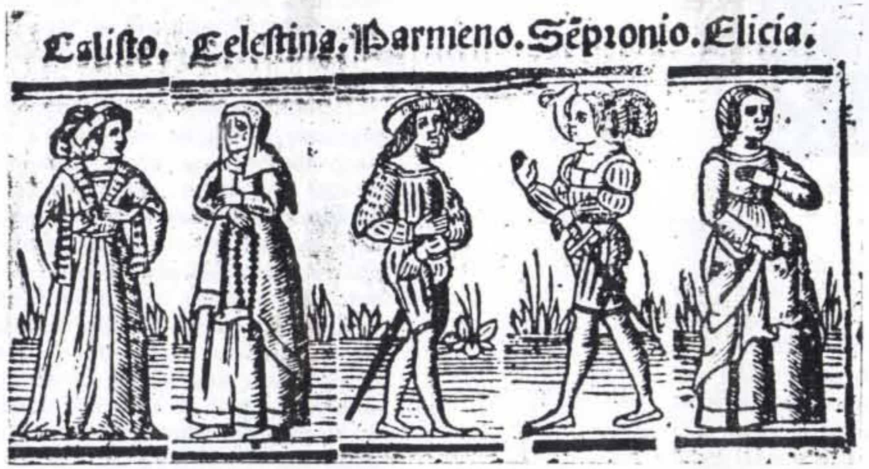

Caliſto. Celeſtina. Parmeno. Sépronio. Elicia.

Ilustração para uma edição de *La Celestina* de 1531, Madrid.
Os trajes têm acentuado carácter teatral

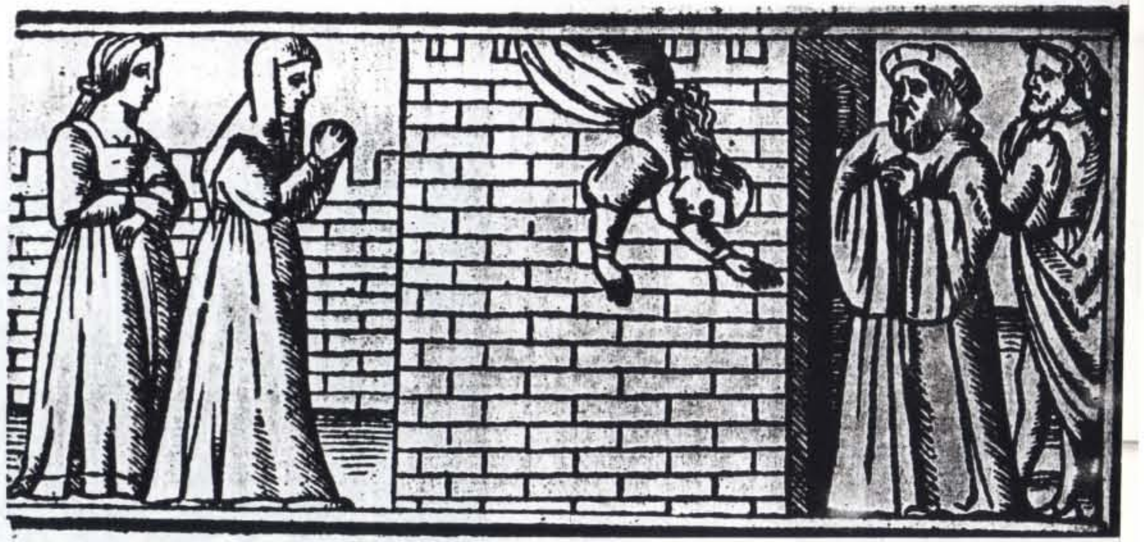
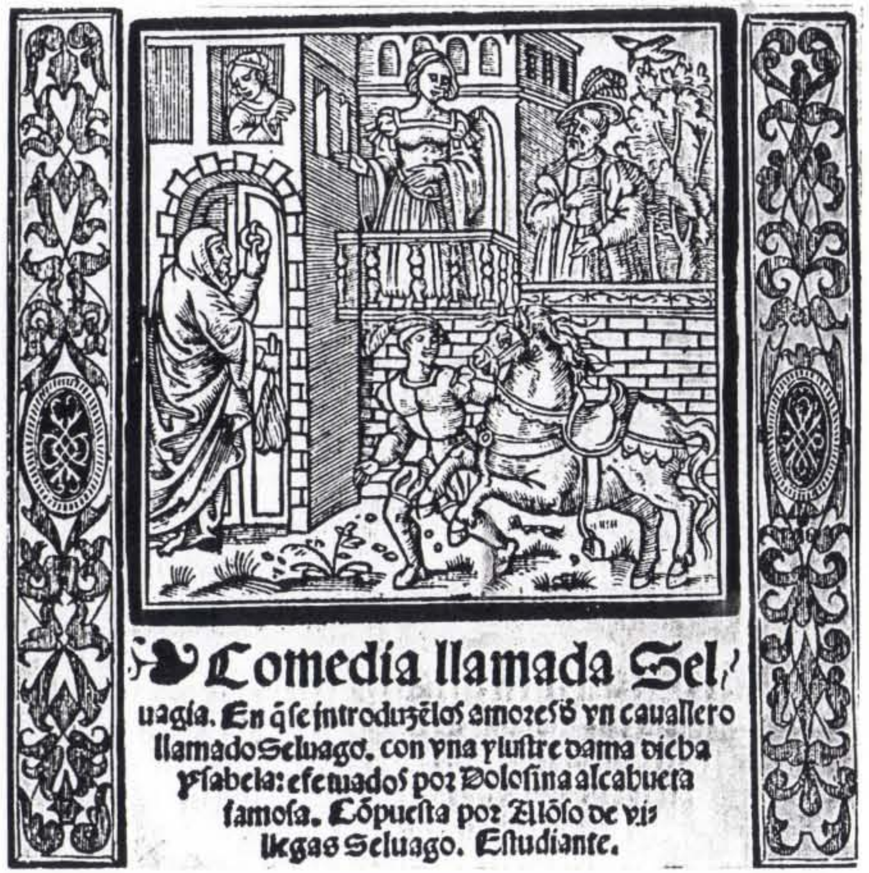


Ilustração da cena final de *La Celestina* na edição de 1531, Madrid.
Após o assassínio de Calisto, Melibea suicida-se lançando-se do alto de uma torre

cerca de vinte e cinco a trinta peças, algumas das quais não conhecemos senão pelo título, sendo poucas as que chegaram até nós, tais como *Os Tratos de Argel* e, sobretudo, *Numância*, peça de carácter grandioso, a melhor que, tratando o assunto da resistência a Cipião o Africano, virá a interessar principalmente Goethe e Schlegel, ao passo que Shelley afirmará ter ficado completamente preso pelo «poder que o autor tem de despertar em nós a piedade e a admiração». Com Cervantes, o gosto pelo romanesco e pelo maravilhoso épico atinge o auge, mas as obras teatrais do imortal autor de *Dom Quixote* têm falta de movimento dramático; *O Rufião Beatificado* reflecte a violenta luta da Igreja contra a heresia; cite-se ainda *A Batalha Naval* (1584), *A Bizarra Arsinda* e *A Confusa* (1587). É difícil averiguar dos êxitos ou inêxitos de Cervantes no teatro, mas a história reteve que ele qualificou Lope de Vega de «prodígio da natureza». Com efeito, Lope de Vega é um autor dramático de génio tão excepcional que se pôde considerá-lo, com Shakespeare, como o criador do teatro moderno.

Todas as províncias eram então visitadas por actores ambulantes. No seu livro *Viagem Entretenida* (1603), ROJAS VILLANDRANDO divide a profissão em diversas categorias, que Fitzmaurice-Kelly resumiu segundo o autor: «Havia o *bululu*, o actor que andava sòzinho de terra em terra, declamando peças curtas diante de um auditório reunido pelo sacristão, pelo barbeiro e pelo cura da paróquia, os quais, *pidiendo limosna en un sombrero* (pedindo esmola com um chapéu), recolhiam algum dinheiro para pagar ao vagabundo uma fatia de pão e uma tijela de caldo. Quando dois actores viajavam juntos, como o próprio Sotano e o seu companheiro Rios, formavam um *naque*, mas não faziam outra coisa senão debitar ao ar livre uns simples entremezes. Um posto mais acima, havia a *cangarilla*, composta de três ou quatro actores, que representavam a *Ovelha Perdida*, de Timoneda, ou qualquer peçazinha na qual um rapaz interpretava um papel feminino... Cinco homens e uma mulher formavam o *carambaleo*, que se instalava nas granjas e representava em troca de um salário em géneros, tais como buchas de pão, cachos de uvas, ou uma salada de couves; nas vilas importantes, os preços eram mais elevados: seis maravedis, um fuso de linho, etc.... Se bem que Rojas Villandrando afirme que a bagagem de um *carambaleo* podia ser transportada por uma aranha, a verdade é que os actores estavam em condições de representar quer uma peça regular, quer dois «autos» ou quatro entremezes. A *garnacha*, mais pretensiosa, compreendia seis homens, a «prima donna» e o rapazinho que representava as ingénuas. Com quatro peças grandes, três autos e três entremezes, a companhia atraía uma vila inteira durante uma semana. Um repertório mais vasto estava ao alcance dos sete homens, das duas mulheres e do adolescente que constituíam a *bogiganga* e se deslocava a cavalo de terra em terra. Vinham a seguir a *farandula*, que precedia a notável *compañia* de dezasseis actores e catorze figurantes, capazes de representar cinquenta peças sem qualquer preparação.» É, sem dúvida, a uma companhia deste género que pertencia Navarro de Toledo, de quem já falámos, e que, sobretudo, introduziu os músicos na sala, depois de terem até então trabalhado atrás da cortina. Foi ele quem levou a comédia à sua perfeição unificando as formas dramáticas elaboradas pelos seus predecessores, conservando a lição de veracidade empreendida após *A Celestina* por Lope de Rueda, definindo os tipos, os caracteres, utilizando a diversidade e a verve dos mistérios, buscando livremente nos eruditos o que lhe parecia útil conservar do ensinamento dos antigos, e, finalmente, servindo-se com habilidade de todos os meios cénicos experimentados ou introduzidos pelos italianos. Chegou ainda ao ponto de impor, pelo judicioso emprego que delas fez, certas rimas, como: a *décima* para as lamentações, o *romance* para a exposição, a *lira* para a declamação patética, o *soneto* quando era necessário marcar um tempo, a *redondilha* (estrofe de quatro versos) nas passagens de amor. Com ele o «golpe de teatro» típico da arte dramática espanhola substituiu a intervenção da graça divina.

A precocidade e fecundidade de LOPE DE VEGA (1562-1635) são prodigiosas: a sua primeira peça foi representada quando tinha apenas treze anos *(O Verdadeiro Amante)*; a sua obra completa compreende, segundo a estimativa do seu contemporâneo Perez de Montalban, pelo menos 1800 comédias, mais de 400 autos sacramentais e um importante número de entremezes. Bastariam para a sua glória póstuma as 470 peças e 60 autos que lhe sobreviveram. Só ele produziu, portanto, mais do que todos os isabelinos reunidos. Evidentemente que isto implicou algumas negligências ou facilidades excessivas, mas a força criadora da sua imaginação e a sua mestria dramática dominam largamente as suas fraquezas; acrescente-se ainda que conduziu ao mais alto grau o sentido do movimento cénico, o interesse da acção, a arte de representar as mais nobres paixões como as maiores misérias morais do homem, que soube como ninguém contrapor o cómico ao patético, os sentimentos familiares aos pensamentos excepcionais, e que exprimiu plenamente o seu tempo, encontrando no orgulho nacional, na honra incorruptível e no amor



Comedia llamada Sel-
uagia. En q̃ ſe introduzẽ los amores dẽ vn cauallero
llamado Seluago. con vna yluſtre dama dicha
yſabela: efectuados por Doloſina alcahueta
famoſa. Cõpueſta por Alõſo de vi-
llegas Seluago. Eſtudiante.

Ilustração para a *Comedia llamada Selvagia*, de A. de Villegas. Toledo, 1554

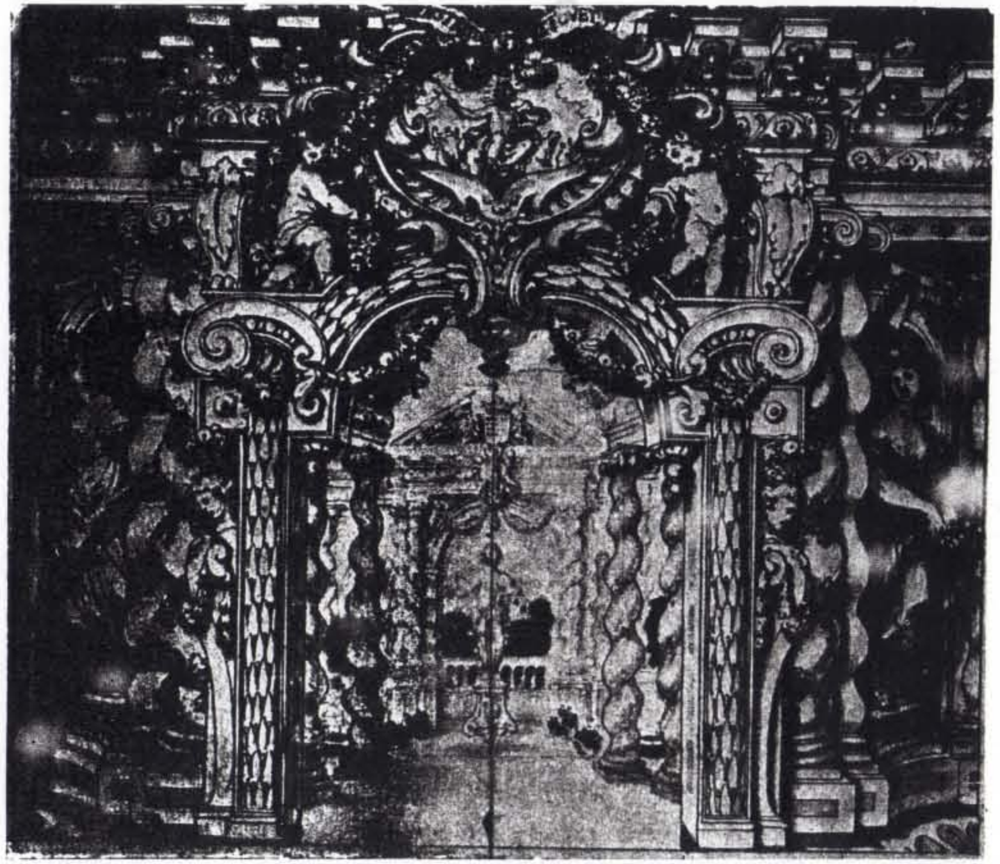
exaltado do povo a mola da emoção dramática. Lope de Vega sentiu-se impelido conscientemente pelo espírito do seu tempo, pois, se publicou o seu primeiro livro no ano do falecimento de Filipe II (1598), ele viveu essencialmente a brilhante época do reinado de Filipe IV, durante a qual o talento de Gôngora, de Quevedo, de Alarcon, de Tirso de Molina, e também de Velasquez, se manifestou em obras que animaram toda a criação literária e artística de então e determinaram profundas e activas influências mesmo além-fronteiras. O maior dramaturgo da Espanha, que alcançou o auge da sua carreira antes da decadência da monarquia, encarna todo o seu país e as suas forças espirituais, inclusive as da Igreja, cuja ditadura será levemente abalada, mas muito menos que nos outros países, pois a violência da Inquisição conseguiu travar definitivamente a Reforma. Para concluir, digamos ainda que Lope de Vega, eliminando de uma forma dramática que lhe é particular as abstracções do teatro medieval, deu ao realismo a sua virtude total. Hábil no intercalar das intrigas, ele confiou muitas vezes o papel principal à mulher, que até então intervinha apenas como personagem secundária. Introduziu nos seus assuntos todas as circunstâncias que lhe pareciam favoráveis e inventou um diálogo de uma veracidade e de um movimento tais que nenhum espectador, seja qual for o seu grau de conhecimento ou de cultura, pode ficar indiferente ao seu valor.

A lenda de Lope, baseada também em peripécias de uma vida apaixonada e aventureira (tomou parte na expedição da Armada, enredou-se em inúmeras intrigas amorosas, provocou uma série de escândalos), contribuiu para exaltar uma fama que, já em vida do autor, se estendia até à América. Uma fama alicerçada, sem dúvida, na sua maior parte, pelo teatro, mas para a qual contribuíram também outros escritos, por exemplo poemas, que se opõem aos requintes, aos efeitos brilhantes, ao preciosismo do gongorismo que dividia os intelectuais em dois campos inimigos. Também, após a sua morte, cento e cinquenta e três autores espanhóis o celebram nesse túmulo literário que é a *Fama Póstuma* e cinquenta autores italianos em Veneza com os *Essequie Poetiche* (1636). Ordenado padre um ano antes da sua morte, Lope dera ao seu último poema o título *El Siglo de Oro* (O Século de Oiro). Neste mesmo ano, existiam já em Madrid umas cinquentas salas de espectáculos, das quais uma à italiana (o Buen Retiro), e muitas outras em várias cidades, especialmente em Valência, Sevilha e Salamanca.

Lope de Vega foi, pois, lido e imitado fora de Espanha. No que diz respeito a autores franceses que foram beber à sua obra, bastará citar Rotrou *(O Feliz Naufrágio, O Anel do Esquecimento, Laura Perseguida, A Feliz Constância*, e mesmo *São Genest)*, Boisrobert *(A Louca Aposta)*, Montfleury *(A Escola dos Ciosos)*, Cyrano de Bergerac *(O Pedante Ludibriado)*, Corneille *(A Continuação do Mentiroso* e provàvelmente *Dom Sancho de Aragão)* e, por fim, Molière *(A Escola das Mulheres, A Escola dos Maridos, As Mulheres Sábias, O Médico à Força)*...

Cervantes, génio universal, afirma que Lope de Vega, génio nacional, «escravizou» o teatro. Mas afirma-o com admiração. Citemos apenas de entre as suas obras-primas: *O Castigo sem Vingança, O Melhor Alcaide é o Rei, Fuente Ovejuna, A Estrela de Sevilha, A Dama Melindrosa, Peribanez e o Comendador de Ocana.* E a obra em que expôs as suas ideias sobre o teatro: *Arte Nova de Fazer Comédias em Este Tempo* (1609).

Entre os contemporâneos de Lope de Vega destaca-se nìtidamente TIRSO DE MOLINA (1584-1648), cuja ciência do efeito dramático, imaginação, força e comicidade pessoal fizeram de algumas das suas trezentas ou quatrocentas peças obras perfeitas, como é o caso, sobretudo, das suas comédias de caracteres, a mais célebre das quais continua a ser *O Condenado por Desconfiado*, sugerida pela *Escrava do Demónio* de MIRA DE AMESCUA, e principalmente *O Burlador de Sevilha*, onde ele foi além do simples esboço do carácter de um



Composição cenográfica de Francisco Ricci (Rizi), 1608-1685, para a sala de comédias de Filipe IV. Madrid, Biblioteca Nacional

herói, que Molière retomará, como depois tantos outros para o transformar, ao lado de Hamlet e de Fausto, numa personagem do teatro universal sobre o qual não se deixará de filosofar. Embora superior da *Orden de la Merced*, Tirso de Molina, cujos recursos poéticos são extremamente variados, mas em quem aparece por vezes a influência de Gôngora, empenhou-se em interpretar todos os sentimentos do homem, inclusive aqueles que são estranhos às conveniências de um membro de uma Ordem, orientado sempre por um desígnio moral, mesmo quando alimentou a sua inspiração nos contos de Bocaccio. Rotrou imitá-lo-á sem pejo, tal como Montfleury na sua *Mulher Médica*, e James Shirley em *A Oportunidade.* E ainda todos quantos, até aos tempos modernos, desde Byron ontem a André Obey hoje, para apenas citar

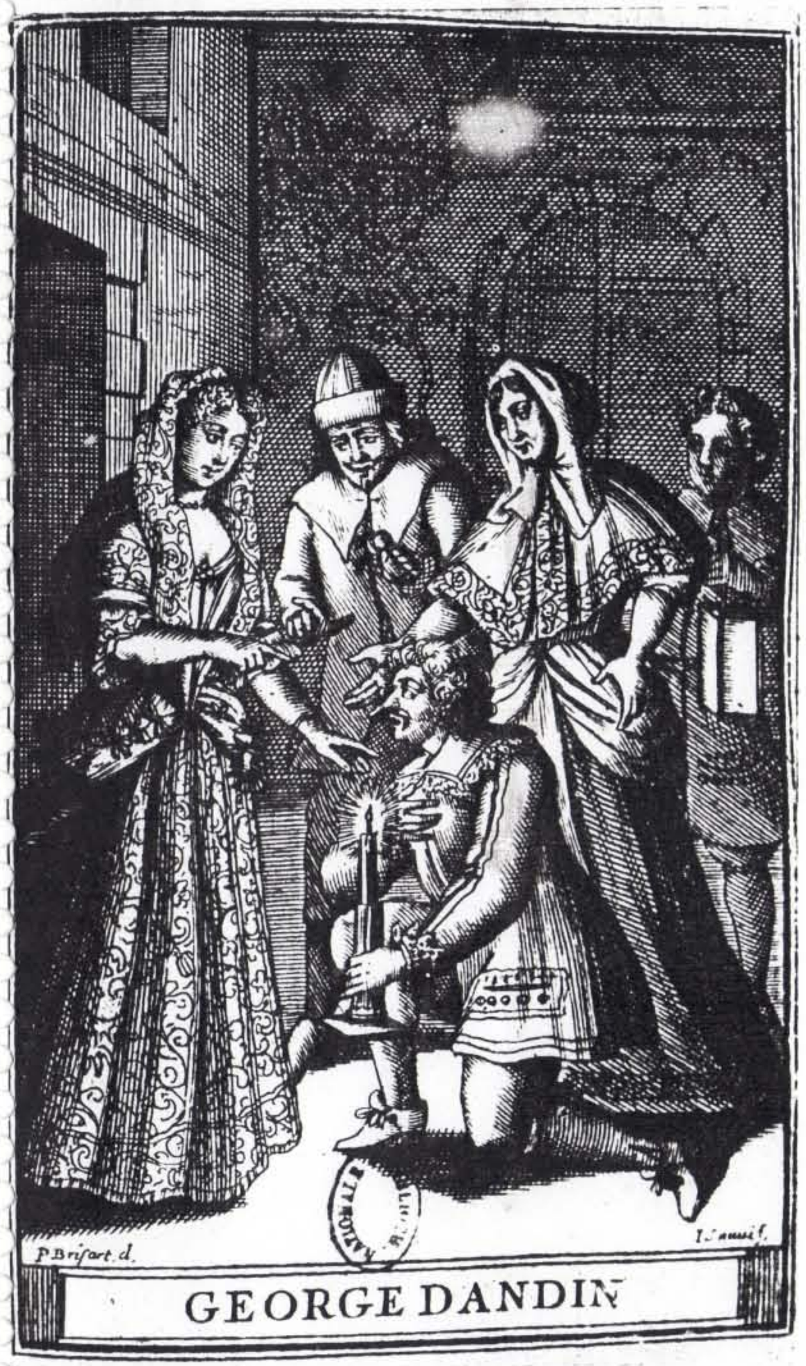

P. Brissart d.
I. Sauvé f.
GEORGE DANDIN

Ilustração de P. Brissart, gravada por I. Sauvée, para as obras de Molière, 1682. O interesse destas ilustrações está no facto de deverem certamente muito às recordações que o seu autor conservou das representações a que assistiu no Palácio de Borgonha

estes dois entre tantos, repuseram em cena com originalidade a personagem de Don Juan.

De todas as artes, foi manifestamente o teatro a que melhor serviu a política interna de Filipe IV. A reputação dos faustos e do esplendor de uma corte que se esforçava ainda por deslumbrar o mundo, onde se representavam tantas obras diferentes e especialmente essas *comédias palacianas*, espécie de divertimentos encomendados a Calderon, por exemplo, e que permitiam um extraordinário aparato de cenários, maquinaria, guarda-roupa, música e encenação, tudo isso servia para encobrir ao povo espanhol a decadência política e social da monarquia, iniciada com as guerras infelizes, os tratados desastrosos que lhes punham termo, os recursos esgotados do tesouro real. Desta vez, todos os historiadores estão de acordo: a aristocracia ocupa os mais altos cargos, mas não tem nenhuma influência determinante, possuindo ùnicamente o rei, com a apaixonada admiração do povo, a autoridade material, enquanto a Igreja, que durante sete séculos combateu os Mouros, que provocou o aparecimento de Santa Teresa e São João da Cruz e conseguiu repelir a Reforma, detém aos olhos de todos uma autoridade espiritual e moral que impõe pelos métodos inquisitoriais.

A Espanha é pois dificilmente permeável às influências exteriores. No entanto o seu génio não deixa de irradiar, especialmente na Inglaterra, e também em França, onde servirá a inspiração da maioria dos autores que prepararam e depois criaram o teatro clássico, ao longo da primeira metade do século XVII. As aventuras picarescas de *Guzman de Alfarache*, de Mateo Aleman (cuja primeira parte apareceu em 1604), foram com certeza alvo do interesse dos isabelinos Ben Jonson, Beaumont e Fletcher. Mesmo Guillen de Castro (1569-1631), tão incompetentemente comparado com os seus ilustres contemporâneos, não deixou de fornecer a Corneille, com as suas *Mocedades del Cid*, os elementos completos da tragédia do *Cid*. Rotrou, uma vez mais, leu atentamente, antes de escrever alguns dos seus actos, as peças de Mira de Amescua (1573-1644) e especialmente *A Escrava do Demónio*. Por fim, a obra de Alarcon (1580-1639), tal como a de Calderon, permitiu um vasto campo de inspiração a alguns autores, tais como Corneille em *O Mentiroso* (segundo *A Verdade Suspeitosa*), e mais tarde Voltaire em *Mahomet* (segundo *O Anticristo*), e talvez ainda, no século XIX, Hugo em Hernâni (segundo *Ganhar Amigos*)...

A delicadeza do seu espírito, a naturalidade, o triunfo de Alarcon na comédia de capa e espada foram com certeza mais apreciados no estrangeiro do que em Espanha.

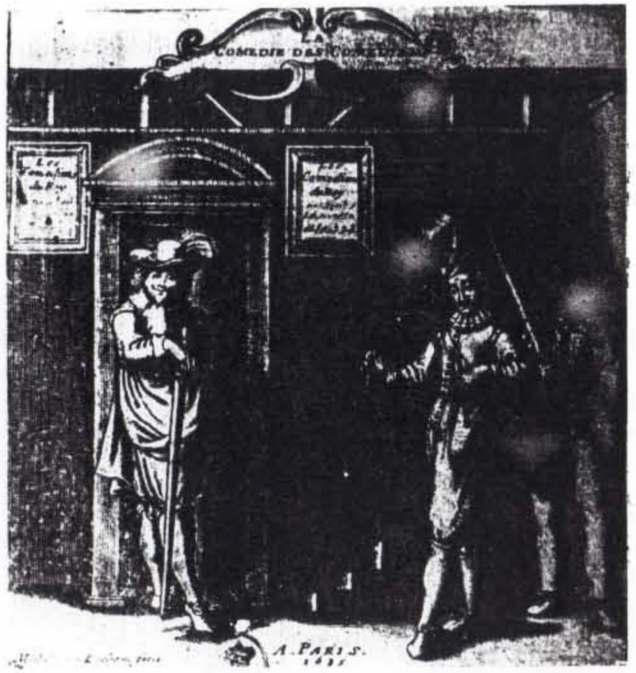
É com Pedro Calderon de la Barca (1600-1681) que se atinge o final deste grande e ilustre período do teatro espanhol. Com efeito, Calderon encarna o gosto de uma época, tal como Lope o génio de uma nação. A sua concepção da comédia é já menos popular. É isto porque o cortesão que ele foi, cumulado de favores, quis agradar aos seus protectores fazendo espírito, num momento em que Gôngora tinha Lope por inimigo, esse Gôngora mais independente e menos oportunista. A Espanha levará mais de um século a desembaraçar-se da moda *culta*.

A Vida É Um Sonho é sem dúvida a obra-prima de Calderon: nela se exprime com vigor e subtileza um génio particular que impõe o que se chamou «uma das formas do sublime cristão». O Rei, a Honra, a Religião continuam a ser os recursos da poesia dramática e do lirismo filosófico de Calderon, do qual se conhecem cento e vinte peças, oitenta autos e cerca de vinte entremezes. As mais célebres, a par da já citada, são: *O Médico de Sua Honra*, *O Alcaide de Zalamea* e *O Mágico Prodigioso*. Nesta última peça, segundo alguns, ter-se-ia inspirado Corneille para escrever a sua tragédia *Polyeucte*.

Os autos sacramentais de Calderon são incomparáveis: o génio atinge por vezes as culminâncias da grandiosidade, como por exemplo em *O Grande Teatro do Mundo* ou *O Divino Orfeu*. Nenhum outro autor espanhol o ultrapassa neste género.

Ordenado padre em 1651, ele terminaria em glória a sua vida. A sua obra entusiasmou os românticos alemães do século XIX, sobretudo Schlegel, que não hesitou em o colocar acima de Shakespeare e lhe prestou homenagem traduzindo *A Devoção à Cruz*. Shelley e o próprio Goethe admiraram-no pelo seu lirismo e pela sua emotividade. Após a sua morte, a influência do teatro espanhol iria decrescer ràpidamente, não obstante a existência de autores como Agustin Moreto (1618-1669) ou Rojas Zorrilla (1607-1648), imitados também, e até mesmo plagiados, por numerosos autores franceses e ingleses do século XVII. Por sua vez, será a França, com o seu teatro clássico, que irá influenciar os dramaturgos espanhóis ao longo de todo o século XVIII, especialmente sob o reinado de Filipe V, neto de Luís XIV: o crítico Luzan estudará Descartes e Pascal, criticará Lope e Calderon, exaltará as teorias de Scaliger, de Jean de la Taille e do abade de Aubignac e convidará os autores espanhóis, na sua *Poética* (1737), a reunirem-se à academia da Europa...

Se Gomez de Quevedo traduzira, em 1634, a *Introdução à Vida Devota*, de S. Francisco de Sales, chegar-se-á ao ponto de traduzir *O Cid* de Corneille sob o título de *El Honrador de Su Padre*, em 1658, e de representar no teatro do Buen Retiro uma adaptação do *Burguês Fidalgo* de Molière em 1680. Enfim, em 1713, *Cinna*, de Corneille, e, em 1716, *Ifigénia*, de Racine, serão igualmente traduzidas e representadas. A fenda está aberta. E podemos datar do ruidoso reinado de Carlos II, ou, por outras palavras, dos últimos anos do Século de Oiro, o fim do génio dramático espanhol, um dos maiores que a humanidade conheceu.

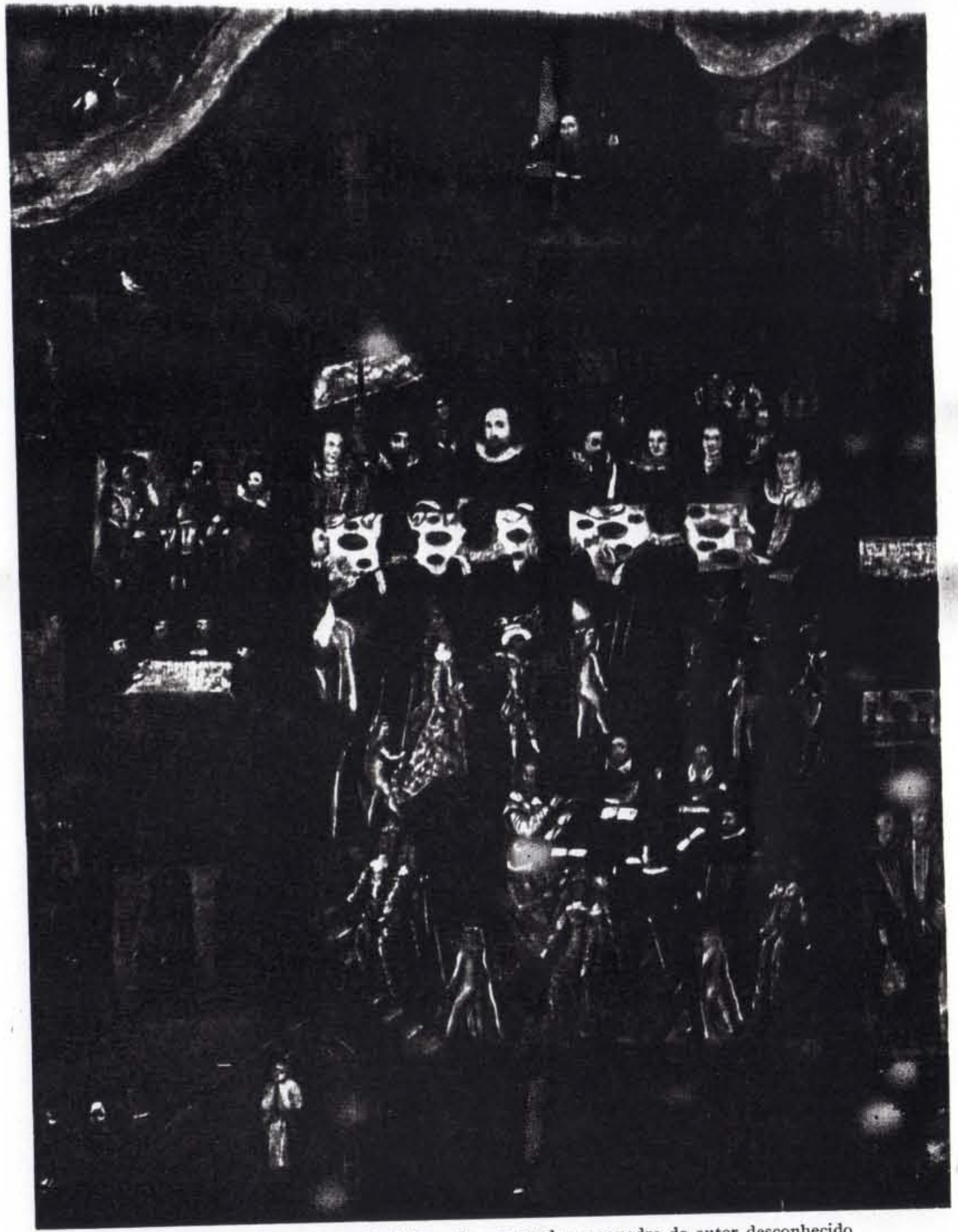


Entrada do Palácio de Borgonha.
Frontispício de *La Comédie des comédiens*, de Scudéry, 1635

O TEATRO CLÁSSICO E BARROCO

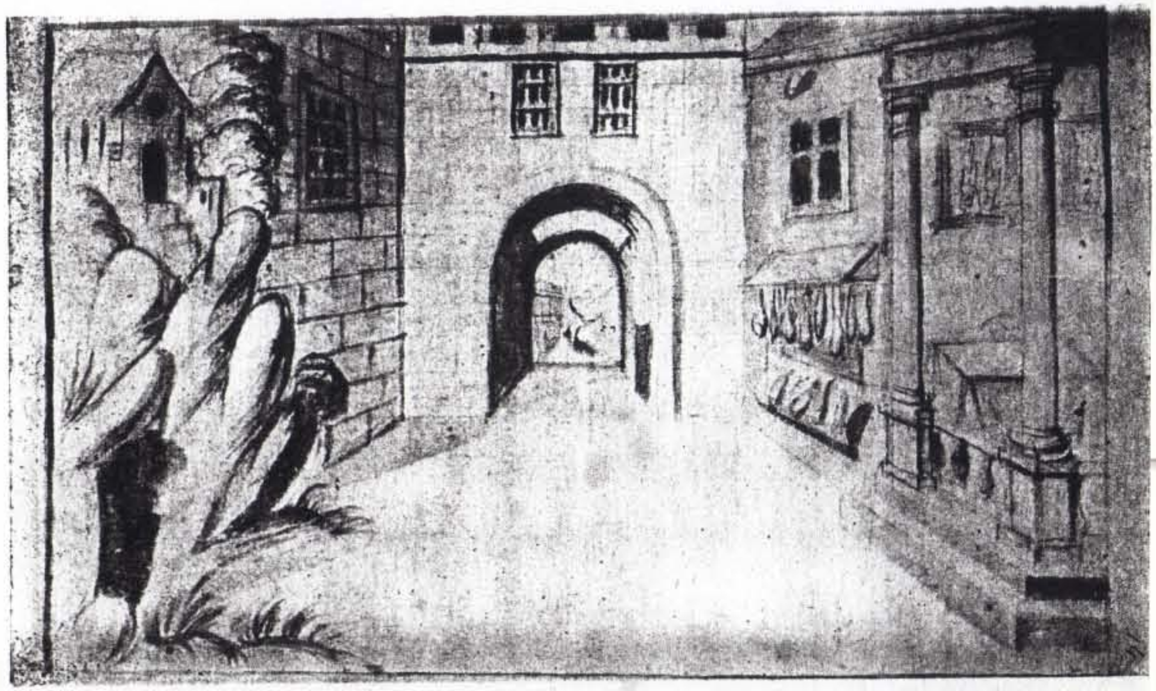
A FRANÇA: O GRANDE SÉCULO

A obra de Alexandre Hardy (cerca de 1570 a cerca de 1632) serve de introdução ao teatro *pré-clássico*. Hardy domina o teatro — dito barroco — de uma época tumultuosa e bastante medíocre até ao momento de Richelieu, que reforçará progressivamente o poder real e terá necessidade, para aumentar o prestígio deste poder, de encorajar as artes e decidir finalmente, em 1637, proteger os autores dramáticos jovens, não hesitando para isso em mandar construir uma nova sala (a sala do Palais-Royal, adaptada por Torelli para 1400 espectadores), a mesma sala que em 1660 se tornará a sala de Molière. Hardy é actor ambulante; a vida que leva será, mesmo nos melhores momentos, sempre miserável e repleta de dificuldades. Protótipo do poeta dramático assalariado, surge inicialmente ligado à companhia de Valleran-Lecomte (cerca de 1593) como fornecedor de textos. Quanto ao número das suas peças não existe nenhum fixo: sabe-se apenas que ele não poderá terminar a publicação das suas obras completas começada em 1622. Concordou-se em pensar que produziu à volta de setecentas tragédias, tragicomédias e pastorais, das quais cinquenta e uma chegaram até nós. Parece que, regressando a Paris após aventurosas *tournées* pela província, escreveu para o Palácio de Borgonha até cerca de 1620, regressou de novo em 1628, depois de uma interrupção de alguns anos, tendo como sucessor após a sua morte, em 1632, o próprio Rotrou. Embora Hardy tenha já adquirido uma séria reputação, Richelieu não o protegerá, nem tão-pouco qualquer príncipe da corte. No entanto a sua obra é um testemunho brilhante; graças a ele, a tragédia tornou-se menos literária e mais cénica. O seu teatro começa a desenvencilhar-se de velhas convenções, anunciando outras, como a divisão em cinco actos e a procura da unidade de acção. *Mariana*, *Dido* e *Lucrécia* continuam a ser as suas mais notáveis tragédias. Se escreveu numerosas tragicomédias, após a leitura atenta dos autores espanhóis, e até mesmo imitando-os e copiando-os, foi para agradar ao público, e satisfazer os actores da companhia para que trabalhava. Deste compromisso nasceu, sobretudo, um estendal de crueldades capazes de impressionar os espectadores. Se, na composição de tais peças, ele teve de curvar-se ante certas necessidades, como a utilização dos cenários simultâneos herdados dos Confrères de la Passion, o seu estilo pessoal revela-se num diálogo cheio de vivacidade, rico em metáforas, onde a frequência das palavras obscenas revela a sobrevivência do diálogo da Idade Média. Hardy toma toda a liberdade ainda possível nas suas querelas morais e religiosas, depois das quais os seus sucessores ver-se-ão obrigados a compromissos particulares. Após ele, já não será tolerada a apresentação de uma cena de violação, como na sua *Força do Sangue*, ou uma cena em que dois amantes se beijem na boca ou se permitam atrevimentos que continuam o erotismo do teatro anterior. Hardy e alguns dos seus contemporâneos ou sucessores, como Mairet, Du Ryer, Rotrou, multiplicaram as divisões, pela mesma razão que aumentaram o número de personagens: tratava-se de enriquecer a encenação que mais agradava aos espectadores, e de utilizar os elementos espectaculares ainda do gosto popular e que os italianos, chegados a França, vão continuar a desenvolver. Com efeito, convém fixar que já em 1596, em Nantes, o grande pirotécnico de Catarina, Ruggieri, participou com Cosme na encenação da *Arimena*, de Nicol[illegible] de Montreuil, e que a companhia dos *Gelosi*, que visitou Paris em 1577, representava ainda em cenários com cortinas tradicionais. O Palácio de Borgonha dispõe de cenários compartimentados com fontes, rochedos, palácios e colunatas e utiliza os praticáveis, marcando desta forma a transição para os cenários que aí implantarão, a seguir, Mahelot e Laurent, aplicando a simetria e a perspectiva, ainda antes de o teatro de J. Lemercier apresentar, no Palácio Cardinal (1641), uma cena alteada com moldura construída, cenários em perspectiva, pano de boca à italiana, bastidores móveis e corrediços permitindo a sucessão



Festa de máscaras na época isabelina. Pormenor de um quadro de autor desconhecido

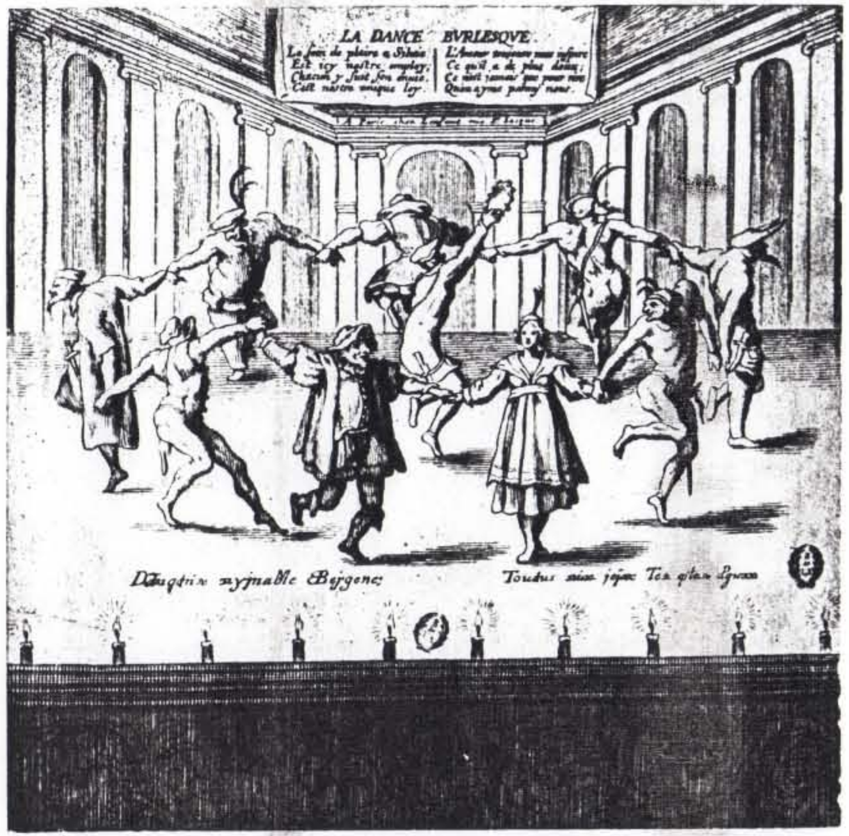
Londres, National Portrait Gallery



Cenário executado por Laurent Mahelot, cenógrafo, maquinista e técnico de iluminação, para o segundo acto de *Lysandre et Calixte*, tragicomédia de Du Ryer, levada à cena cerca de 1630 no Palácio de Borgonha. É possível que este cenário representasse a Rua de Saint-Jacques, em Paris, o Petit-Châtelet e a casa de um carniceiro. Era pintado em tela. Trata-se de uma espécie de modelo para a cena clássica; o cenário simultâneo é definitivamente suprimido, admitindo-se a unidade do espaço. Segundo o manuscrito de Laurent Mahelot, *Mémoire*, continuado por Michel Laurent em 1673. Paris, Biblioteca Nacional

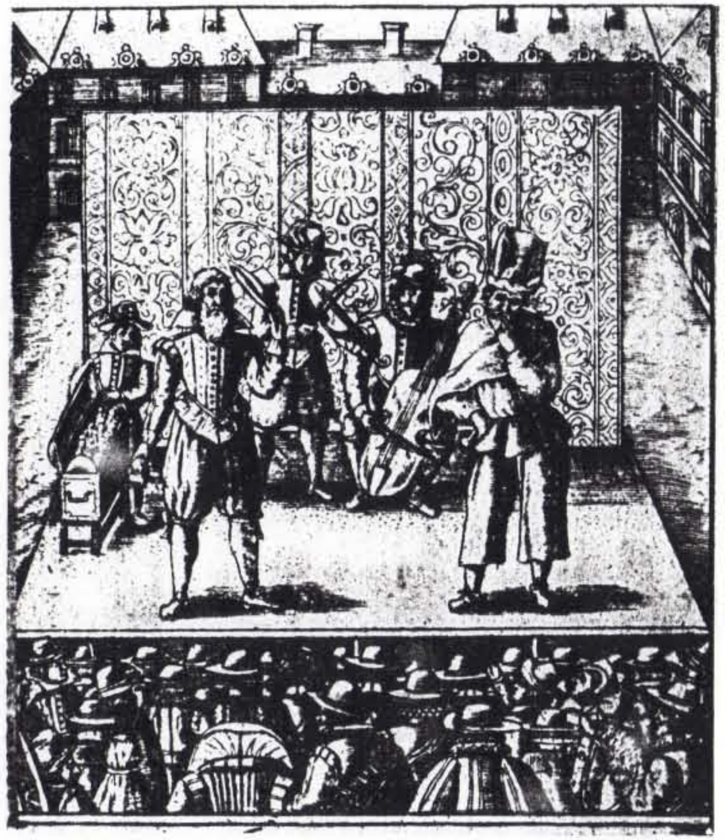
de cenários. Hardy atribuiu ao sonho um papel importante, já que o público continuava supersticioso. Enfim, a famosa *unidade de lugar*, que tantas polémicas levantará, sòmente será mencionada pela primeira vez em 1630, no prefácio de *A Generosa Alemã*, de Mareschal, e a ela se acomodarão mal os autores. Se nem sempre Hardy foi admirado no seu tempo, apesar da sua qualidade de verdadeiro construtor de peças dramáticas, isso deve-se, convém recordá-lo, ao facto de nessa época os autores serem tratados de forma bastante rígida, chegando por vezes a serem denunciados à Igreja e excomungados tal como os actores.

O período pré-clássico é geralmente situado entre cerca de 1630 e 1650. Período durante o qual se animam as discussões em torno das novas teorias científicas, das questões religiosas e dos problemas filosóficos, e que é assinalado, nos últimos anos, pelas sangrentas e apaixonadas lutas da *Fronda*. Richelieu não cessou de afirmar a sua política baseando-se numa sociedade cada vez mais hierarquizada. Dominou os seus adversários de dentro e de fora, mantendo os protestantes à distância, voltando a dar à Igreja o seu antigo poderio, enquanto o conhecimento do homem, pelos caminhos da razão,



Cena representando uma dança burlesca numa peça da primeira metade do século XVII. As personagens estão desenhadas à maneira de Callot. A iluminação é feita por meio de uma gambiarra de velas

aprofundava e individualizava a psicologia dos heróis em cena. *O Discurso do Método*, de Descartes, data com efeito de 1637. A ordem junta-se à hierarquia. A arte tem de se tornar voluntária e apelar para uma economia de processos cada vez maior. No teatro, o barroco parece em parte dominado. O povo ignorará esta arte que apenas a burguesia culta, ao lado da aristocracia, sustentará ou combaterá no plano dos princípios. A paixão torna-se racional. Todavia, a *commedia dell'arte* permanecerá bastante popular para resistir ao desprezo dos intelectuais e tanto mais fàcilmente quanto Maria Tudor e Ana de Áustria não esconderam o seu gosto pelo que se chamava «bufonarias italianas», nem o prazer que ambas sentiam ante as representações de

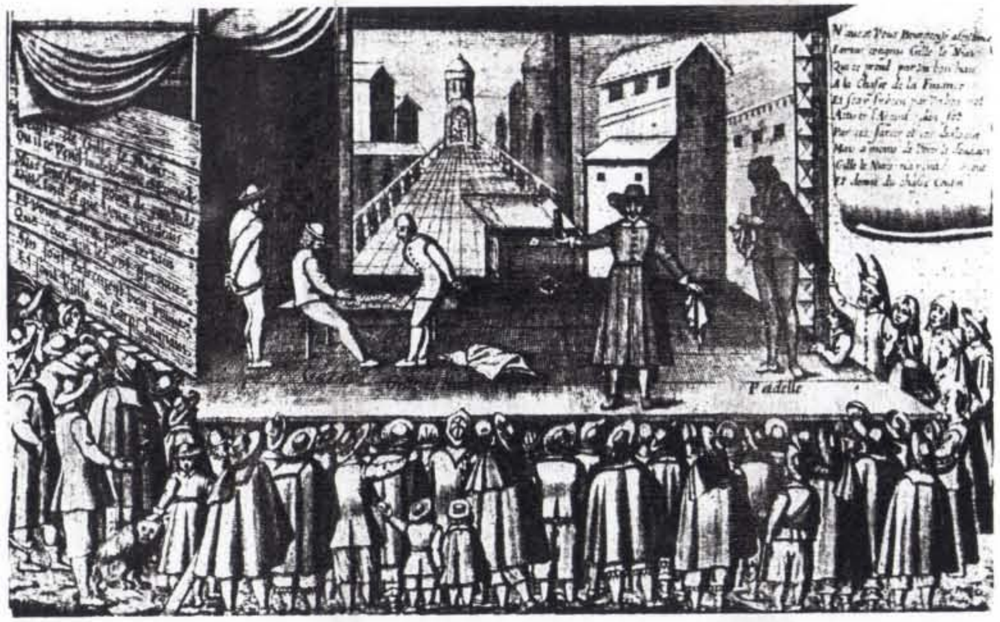


O Teatro de Tabarin, o famoso actor de rua, no seu apogeu, em 1623, em Paris, na Praça Dauphine, cujas casas se vêem por trás do cenário

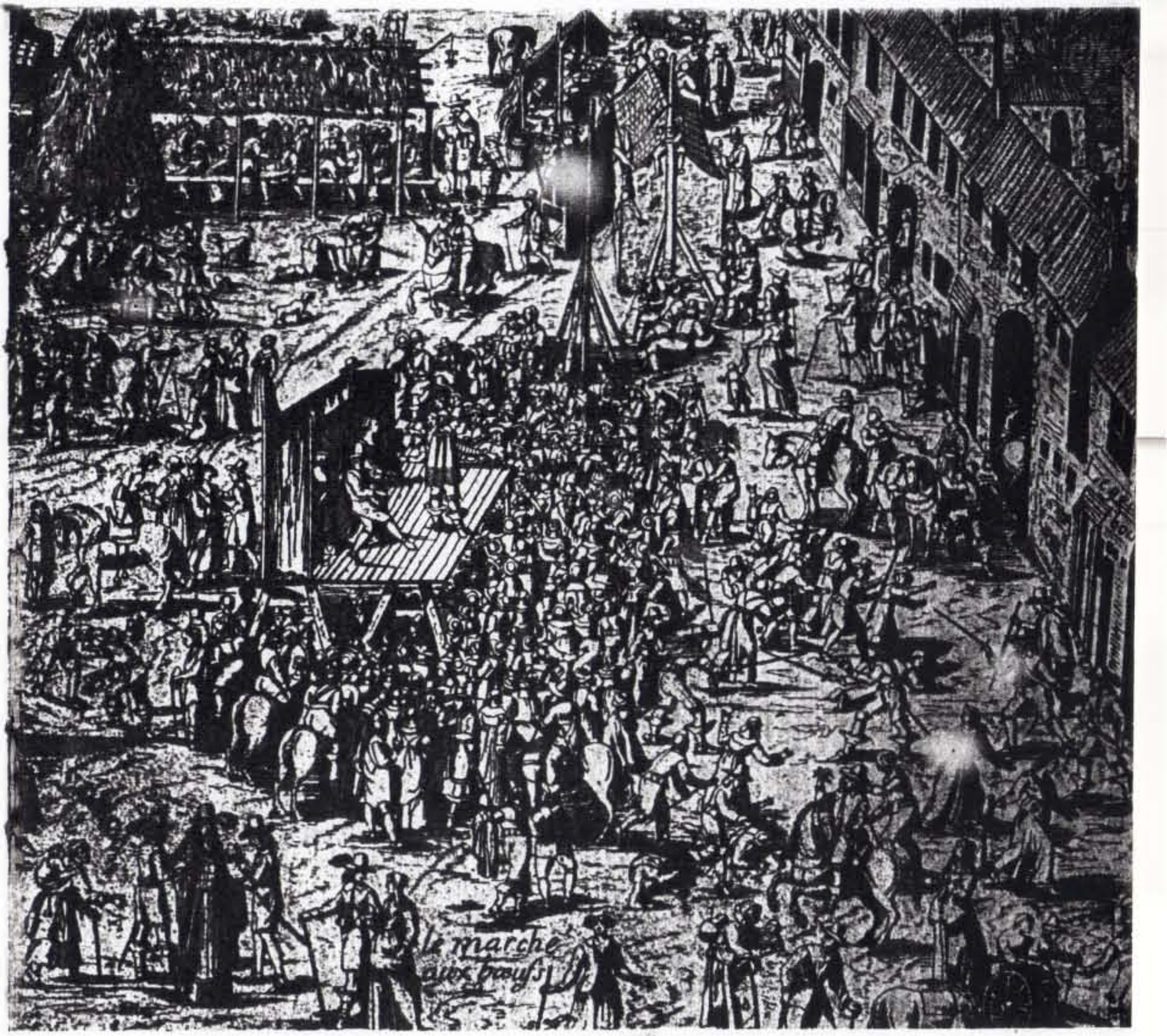
marionetas, como as que BRIOCHÉ instalaria no Pont-Neuf, criando um *Polichinelo* que parodiava Henrique IV e no qual as outras personagens substituíram melhor ou pior os *marmouzets e marottes* já citados por François Villon no século XV.

O *ballet* também prosseguia triunfante na corte. Nela foram representados cerca de uma centena entre 1600 e 1610. Os *ballets cómicos* deveriam ser substituídos pelos *ballets melodramáticos* (com textos cantados) a partir de 1610 (após a morte de Henrique IV), enquanto os maquinistas italianos (como FRANCINI) chegavam mesmo a construir uma cena rolante para *A Libertação de Renaud* (1617) e a executar as *mutações à vista* com o *Ballet de Tancredo* (1619). No reinado de Luís XIV apareciam os *ballets* chamados *à entrées*, de cenário único menos dispendioso. Todas estas formas de entreactos abriram o caminho para a *ópera moderna*.

Entretanto, Aristóteles e Horácio serviriam cada vez mais para fixar os novos dogmas do teatro, a despeito de um outro sucesso persistente: o da *pastoral* e da *tragicomédia*. Eurípides iria também vencer na luta contra Ésquilo e Sófocles. Se bem que a unificação da acção dramática já tenha sido posta em causa, e que a unidade de tempo e de lugar já tenham sido procuradas tanto quanto a continuidade da representação, era ainda necessário definir as austeras disciplinas da arte dramática francesa. Por vezes exagerou-se, nesta altura, o papel representado pelas ideias jansenistas e pela prática do teatro jesuíta: este, muito especialmente, não teve qualquer influência. Se o teatro dos Jesuítas ganhou importância desde meados do século XVI e se manteve activo até ao encerramento dos colégios em 1762, ele afirmou-se sobretudo como oportunista, abandonando a norma de 1583, que lhe determinava como finalidade a representação de tragédias latinas, sacras ou religiosas, introduzindo na acção dramática papéis femininos, cedendo depois ao costume, especialmente ao sabor do *ballet*, intercalando textos para canto e para dança, chegando por fim ao ponto de se interessar antes de qualquer outro pela *coreografia*, recorrendo para tanto aos melhores especialistas, o que permitiu afirmar que pela ocasião das festas do nascimento do rei Luís XIV o colégio de Clermont representou pela primeira vez um autêntico *ballet*, em 1638...

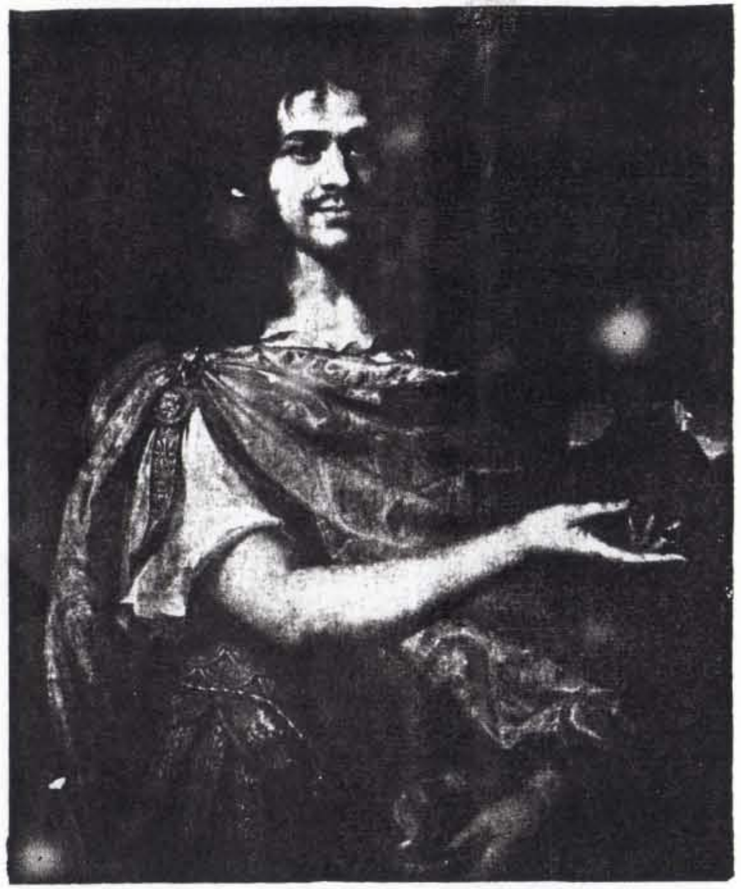


Teatro de feira. Estampa (cerca de 1630)



Cenas burlescas representadas à porta de um teatro na Feira de Guibray, perto de Falais, na Normandia. Pormenor duma gravura de Noël Cochin

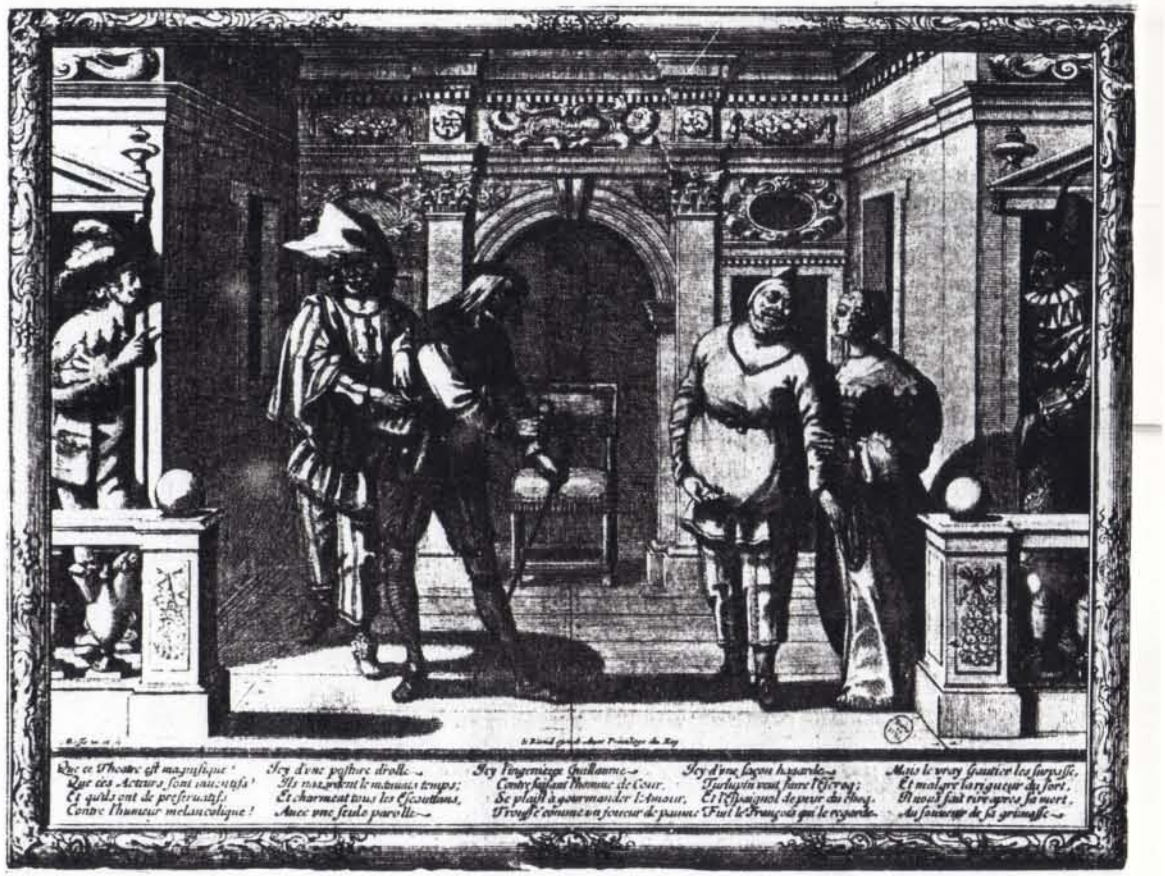
Foi em 1629 que os Comediantes do Rei se instalaram permanentemente no Palácio de Borgonha. Os jovens dramaturgos eram já então protegidos por Richelieu. Numa vintena de anos, os elementos da dramaturgia clássica tinham sido reunidos, pois a *Sofonisba*, de Mairet, data de 1635 e *O Cid*, de Corneille, de 1636.



Molière em traje de teatro, por Sébastien Bourdon. Pintura do natural, executada durante uma digressão de Molière pelo Languedoc, aos trinta anos de idade. Marselha, Museu Cantini

Quem mais recente e atentamente estudou esta dramaturgia clássica foi Jacques Scherer; reconheçamos, em primeiro lugar, e de acordo com ele, que a personalidade de JEAN DE MAIRET (1604-1686) domina o período pré-clássico. Com efeito, as tragédias de JEAN DE SCHELANDRE não passam de esboços *(Tiro e Sídon)*; quanto a Mairet, reuniu os materiais já elaborados por Hardy, clarificou-os, e Corneille, por sua vez, serviu-se deles genialmente. Se, da mesma forma que todos os outros autores, Mairet imitou muitas vezes espanhóis e italianos, também é certo que precedeu a sua *Silvanira*, em 1631, de um texto retumbante que o eminente historiador inglês Henry Carrington Lancaster não hesitou em considerar de tão grande importância histórica como, no século XIX, o prefácio de Vítor Hugo para *Cromwell*. Desta vez, a unidade de lugar define-se, assim como as outras unidades, e com *Sofonisba*, que podemos considerar a primeira tragédia «clássica», é acrescentado ao respeito pelas três unidades «o estudo de uma crise psicológica violenta e rápida».

Além destas obras que marcaram uma data, convém citar, como as mais



Os comediantes do Palácio de Borgonha. Cenário interior no estilo da arquitectura da época. Gravura de Abraham Bosse

características desta época, *Píramo e Tisbe*, de THÉOPHILE DE VIAU (1623), *As Éclogas*, de RACAN (1625), e *Mariana*, de TRISTAN L'HERMITE (1636). As fronteiras entre os géneros continuam ainda mal definidas. A *comédia barroca* surge por volta de 1625, no momento em que desaparecem as farsalhadas de Turlupin e de Gros-Guillaume. Um novo gosto começa a impor-se. Uma nova etapa é vencida. Após a *Fronda*, o teatro encontrará protectores nas pessoas do intendente Fouquet, dos ministros Colbert e Mazarin, até que o próprio Luís XIV, ditador das letras e das artes, manifeste um prazer tal pelo teatro que ele próprio irá gostosamente interpretar papéis que os autores escreviam com o pensamento nele, isto é, até ao momento em que o teatro se tornou em um dos processos de conduzir a política.

A tragédia de intriga, cada vez mais recheada de atrocidades, passará de moda após a *Fronda*, para obedecer às «conveniências», e dará lugar aos desfechos felizes (como, por exemplo, *Cinna*, de Corneille, 1640). As «conveniências» já estavam definidas, em 1635, pela *Gazeta*, de Théophraste Renaudot, onde se lê que Luís XIII autorizou a abertura de um teatro no bairro de Saint-Germain, sabendo «que a comédia, depois de se ter banido do teatro tudo quanto podia ferir os ouvidos mais delicados, é o divertimento mais inocente e mais agradável para a sua boa cidade de Paris»...

O problema da continuidade da representação e da ligação das cenas entre si continua a preocupar os autores e os críticos que tomam como exemplo a *Lucrécia*, de Du Ryer, representada em 1636, exemplo que Corneille, com *Horácio* (1640), conduzirá à perfeição. Desde este momento até cerca de 1675, o teatro francês sofreu uma evolução maior e mais profunda do que em qualquer outra época.

Para além dos princípios teóricos, tudo contribuiu para esta evolução, até mesmo os meios poéticos da encenação. A necessidade de dispor de interrupções para que o público da plateia se pudesse descontrair e refrescar e a obrigação de «tirar o morrão» às velas não contribuíram menos que os preceitos de Horácio para a divisão da peça em actos. Tudo leva a crer que se possa afirmar com segurança que o actor-director Mondory, no seu teatro do Marais, tenha chegado à unidade de lugar apenas por razões de ordem económica...

O pano não sobe senão no princípio e não desce senão no final da peça. Mas o gosto do público pelos elementos espectaculares contrariou com certeza a procura dessa unidade de lugar. Os cenários sucessivos substituirão gradualmente os cenários simultâneos da Idade Média (Mahelot e Laurent permitiram a conservação dos desenhos e das descrições desses cenários, pelas suas *Memórias* dos anos 1633-1686). Convém assinalar que os palcos eram muitas vezes estreitos e fundos (9 metros de fundo no Marais e 7 metros no Palácio de Borgonha, por 5 ou 6 metros de largura), e foi, também aqui, a influência italiana que contribuiu para o desenvolvimento da maquinaria. O costume, ao longo do século, de admitir a presença de pessoas distintas (príncipes e nobres) sobre o palco, uso que só terminará em 1671, não podia facilitar nem a representação nem, e sobretudo, as entradas e saídas dos actores. Desta forma, a sala chamada das Máquinas, construída nas Tulherias em 1671 e equipada por Vigarini, terá 43 metros de fundo, ao passo que a parte reservada ao público não ultrapassará os 31 metros... Em 1686, havia ainda 203 pessoas que ocupavam lugar no palco da Sala Guénégaud, segundo afirma H. C. Lancaster na sua célebre obra sobre a história do teatro francês do século XVII.

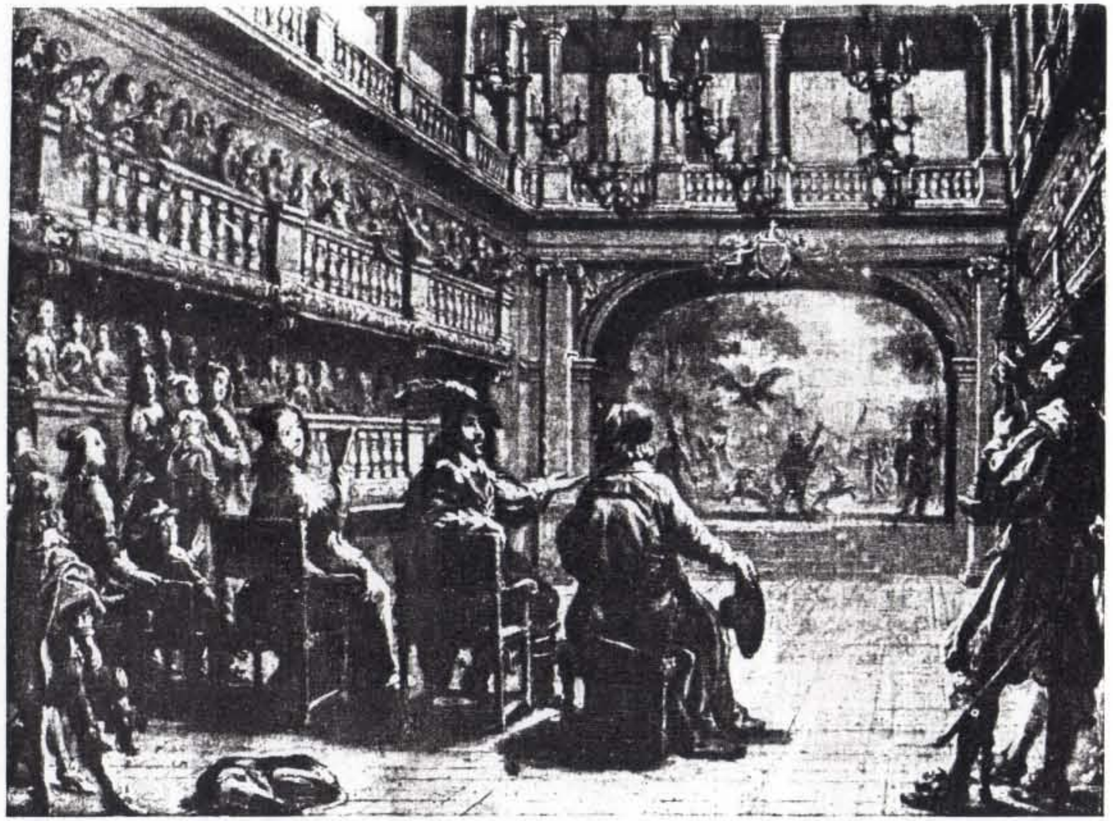
Primeiramente é a personalidade de Rotrou aquela que se impõe (1609-1650), apesar da influência e imitação espanholas, sobretudo com *O Verdadeiro São Genest* (1646) e o *Venceslas*, que o próprio Molière montará e representará aquando do seu regresso a Paris em 1660, e manterá no seu reportório. Molière utilizará ainda algumas passagens de *A Irmã*, de Rotrou (1645), em várias das suas peças e, para o *Anfitrião*, inspirar-se-á nos *Sósias*, que obtiveram um grande êxito (1636).

Os actos encontraram a pouco e pouco o seu equilíbrio, contando já aproximadamente o mesmo número de versos. A simetria é de regra. Cada acto compreende pelo menos uma «grande cena». No caso dos autores cómicos, a última cena de cada acto é a mais divertida. Procura-se cada vez mais atentamente conseguir um crescendo dramático, deixando a peça de ser essencialmente um «recitativo». O uso dos coros é definitivamente abandonado. A tirada, o monólogo, permitem a sobrevivência da eloquência e do lirismo — e também que os actores brilhem. A versificação é unificada, mas, para variar o ritmo ou marcar um tempo da acção, aparecem as *estâncias*. O aparte, que tivera tanta aceitação, torna-se cada vez mais raro, para facilitar a intriga, dado que a verosimilhança aparece como uma das regras essenciais do teatro clássico e contribui para o estabelecimento das novas convenções teatrais. A sentença, como já foi dito, rareia cada vez mais, embora corresponda a um determinado gosto do público pela anterior poesia moral e didáctica. Acabará por desaparecer quando se começar a pensar que uma peça é feita tanto para ser representada como para ser lida.

O teatro clássico é verdadeiramente criado por Pierre Corneille (1606-1684). De passagem por Ruão, o comediante Mondory toma conhecimento da sua primeira peça, *Mélite*, e representa-a com êxito em Paris. Nessa altura «apenas tinha como guia», dirá o próprio Corneille, «um pouco de senso comum e os exemplos do falecido Hardy», acrescentando para explicar o tom de uma nova dignidade que introduzira nas suas peças: «Nunca ninguém observara até então que a comédia fez rir sem personagens ridículas, como os criados cómicos, os parasitas, os fanfarrões, os doutores.» Ele pensava sem dúvida nos criados de Plauto e nas personagens da *commedia dell'arte*. O problema das regras estava ainda no princípio. Corneille iria experimentá-las. *A Galeria do Palácio* é a sua primeira comédia construída a partir de uma intriga francesa, e no «exame» desta peça o autor fala já de *convenções* «que é necessário admitir para encontrar esta unidade rigorosa de lugar que os grandes mestres das regras exigem»...

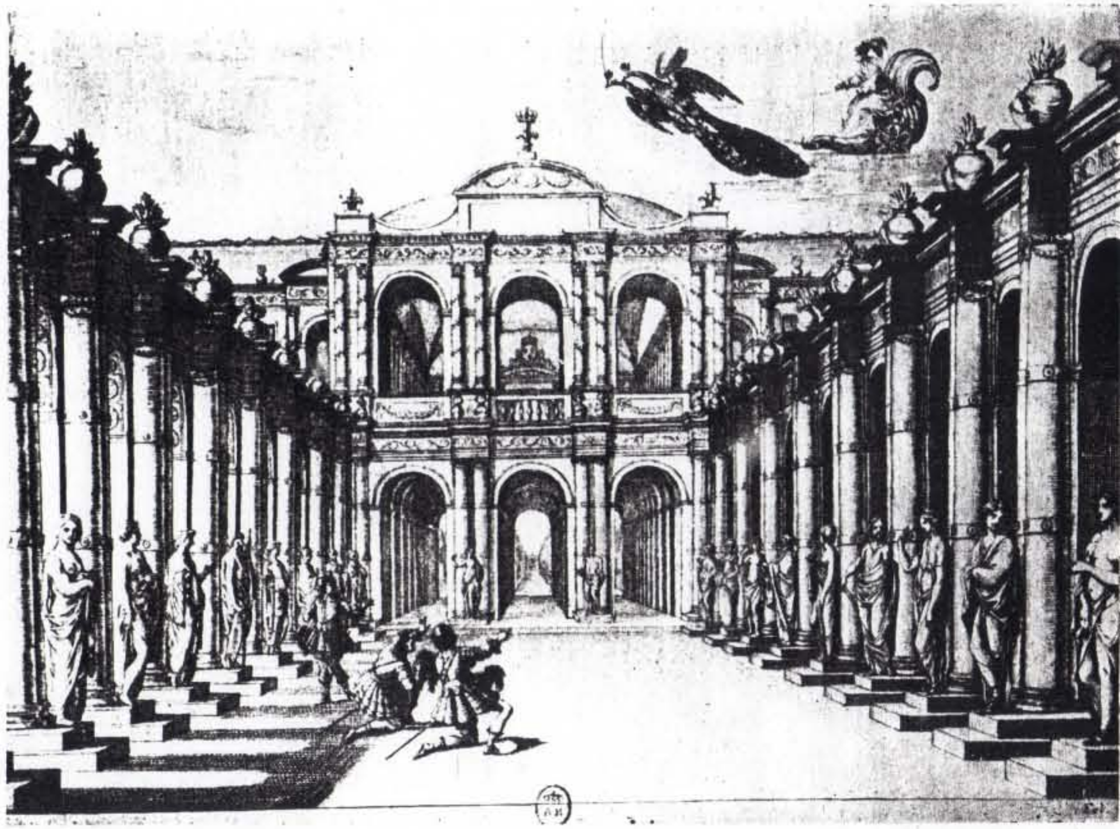
Com *O Mentiroso*, ele inaugura a comédia de costumes e de caracteres e, através dessa *féerie* inspirada do teatro espanhol e dos italianos que é a *Ilusão Cómica*, deixa pressentir algo desse espírito que em tão elevado nível se exprimirá em *O Cid*. É que Corneille compreendera perfeitamente quais eram os caracteres originais do teatro espanhol, apaixonado, e de um realismo heróico e lendário.

O Cid é inspirado numa fonte profundamente popular, a mesma que a dos *romances*. Data de 1636. Corneille tem trinta anos, mas é já o autor de nove peças, e mestre no seu ofício. A sua representação mantém-se indubitàvelmente como o maior acontecimento da história do teatro francês. No entanto, ela não deixou de desencadear simultâneamente o entusiasmo e as críticas dos seus contemporâneos. A «polémica do Cid», tal como foi chamada, inicia-se; ela afectará Corneille de tal forma que o levará a estar quatro anos sem escrever. Mas as autênticas razões da «polémica» são políticas e nos seus rivais encontraram-se zelosos animadores: especialmente Mairet e Scudéry. Este último, nas *Observações sobre o Cid*, escreve acerca da obra-prima: «O teatro é nesta peça tão mal entendido que um mesmo lugar representa o aposento do rei, o da infanta, a casa de Chimène e a rua, quase sem mudar de



Representação efectuada no Palácio Cardinal, em 1641, perante Ana de Áustria, Luís XIII e Richelieu. Pintura em «grisalha» da escola francesa do século XVII. Paris, Museu das Artes Decorativas

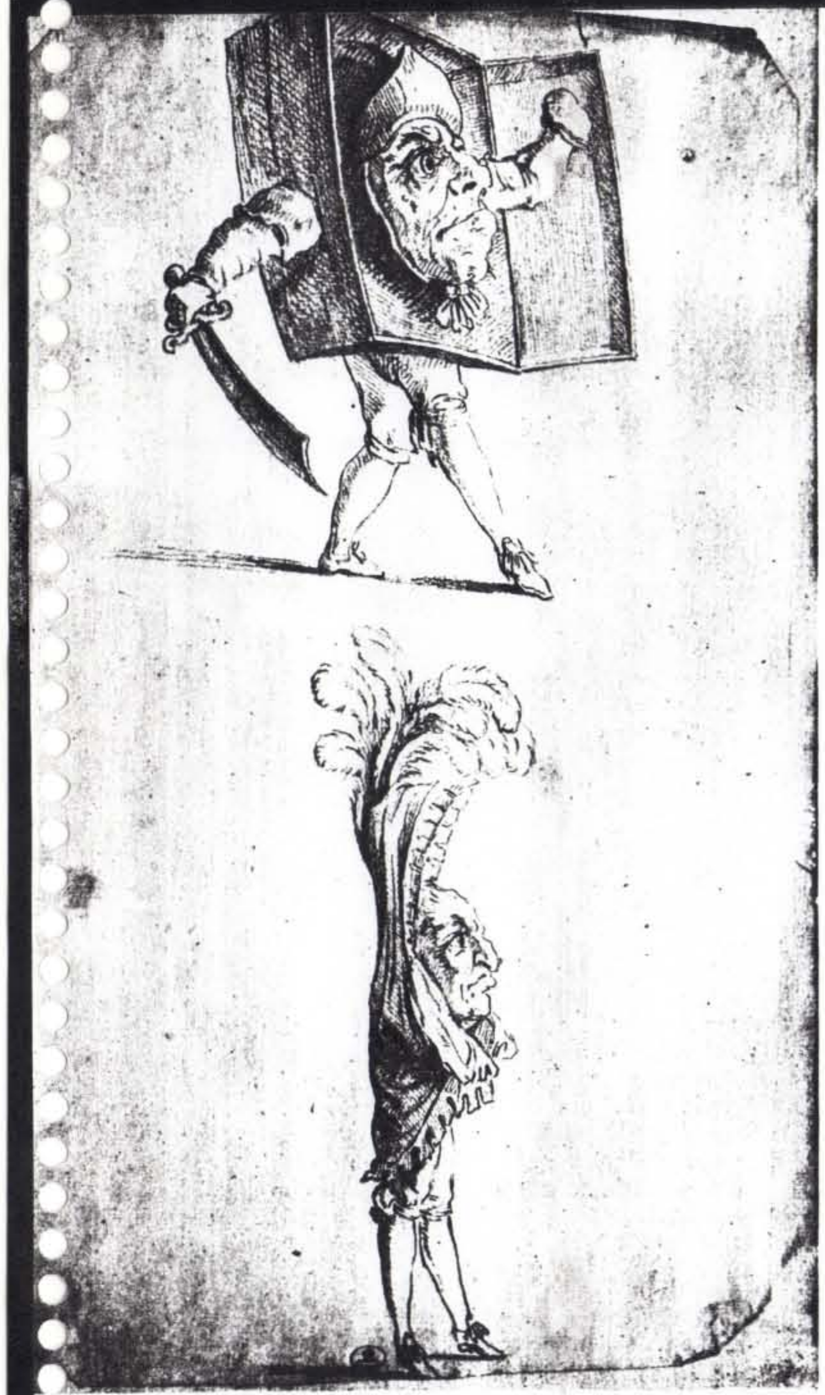
face, não chegando o espectador a saber, as mais das vezes, onde se encontram os actores.» Crítica formal, mas também crítica moral e política. Chimène é tratada de «impudica» e os seus costumes julgados como «escandalosos». O rei é contra o duelo e a sua autoridade encontra-se bastante mal representada, pois destaca-se sobretudo o verso: *Por maiores que sejam os reis, eles são o que nós somos...* Por outro lado, não deixavam de se reacender as intrigas na sociedade que rodeava a rainha, que, dividida entre o seu pai e o marido, fez entregar, um ano mais tarde, títulos de nobreza ao pai de Corneille... Richelieu limitou-se a relegar a «polémica» à Academia, que, naturalmente, condenou *O Cid*. Uma evidente generosidade humana, um instinto poderoso, uma elevada nobreza, o culto da honra, a procura do sublime, animavam o carácter dos heróis desta tragicomédia concebida já «como uma crise» e em que as formas recolhidas do teatro precedente se reencontram, despojadas do acidental, rigorosamente adaptadas ao efeito dramático pretendido e levadas



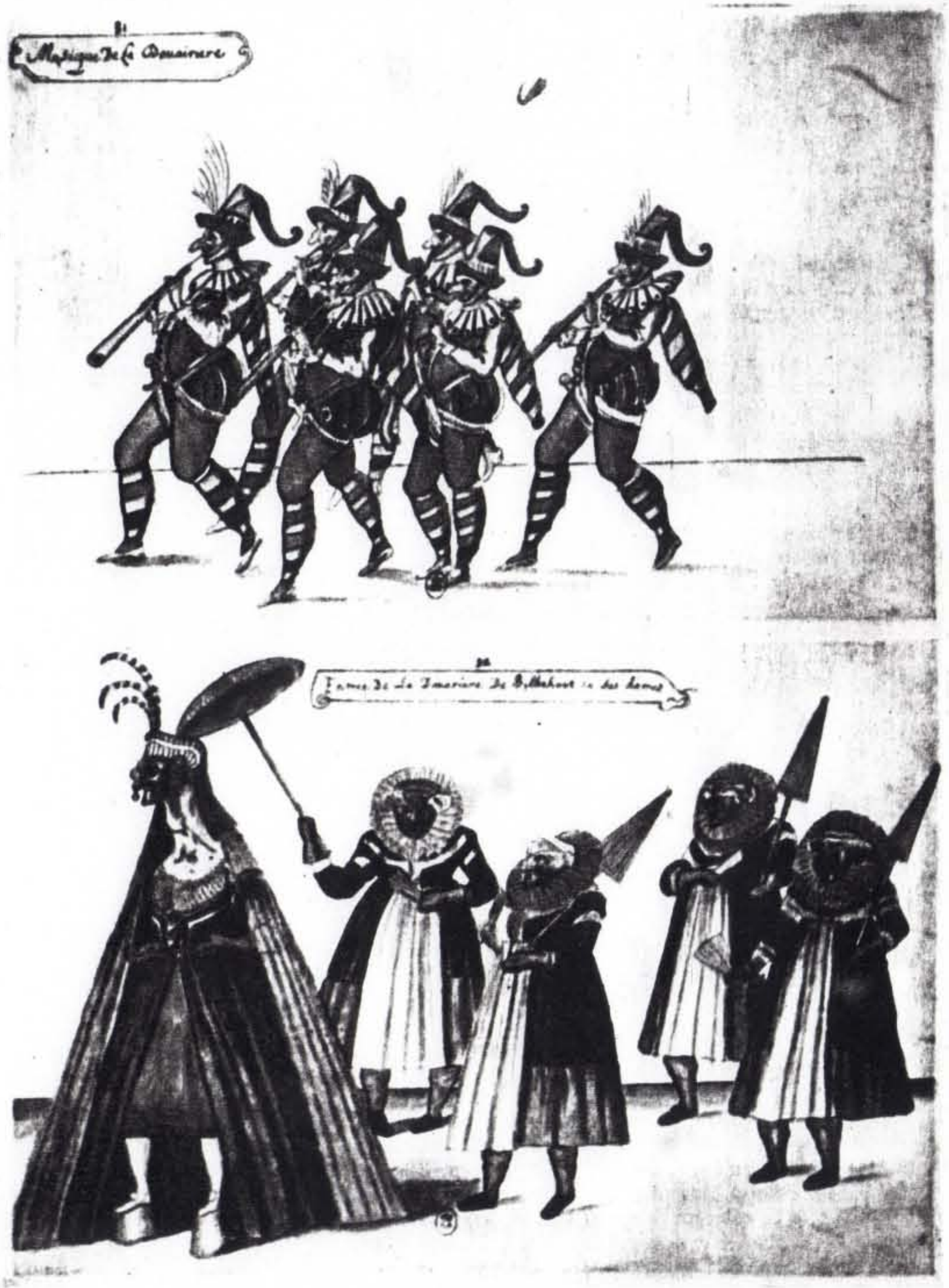
Cenário parcialmente realizado por Giacomo Torelli para a representação de *Andromède*, tragédia-ópera de Pierre Corneille, no Teatro do Petit-Bourbon, em 1650. Gravura de François Chauveau

ao máximo da sua eficácia. Assim eram o recitativo, o monólogo, as estâncias, a tirada e as sentenças. Se nela já aparecia a coragem inseparável da nobreza de sangue, a piedade era ainda, no entanto (segundo Aristóteles), um dos impulsos da emoção. Mas a hierarquia social era respeitada: *Escuta o teu Deus, a tua coragem e o teu rei.*

O retiro devia levar Corneille a meditar sobre a situação em que as críticas o haviam colocado. Todavia, ele adquiriu toda a força do seu génio e *Horácio* é uma *tragédia* autêntica e absolutamente pura, «regular». Corneille dedica-a desta vez a Richelieu. Ele descobriu a história de Roma, o civismo dos seus cidadãos e a grandeza do seu império, o que lhe permitiu levar o seu estilo ao máximo de despojamento. Aqui encontramos exaltados o dever, a razão de Estado e o prestígio da história. Por outro lado, é a primeira peça que respeita em absoluto a unidade de lugar. O autor diz a respeito do rei: *O nosso sangue é seu, dele pode dispor.* Mas isto não deve levar a con-



Desenhos de Jean Bérain para trajos de bobos de Carnaval. Paris, Arquivos Nacionais


Musique de la Douairiere
Dames de la Douairiere de Billebahout

Duas cenas do «Bailado das Quatro Partes do Mundo», dançado pelo rei Luís XIII em Saint-Germain em 1629. Aguarela

Paris, Biblioteca Nacional

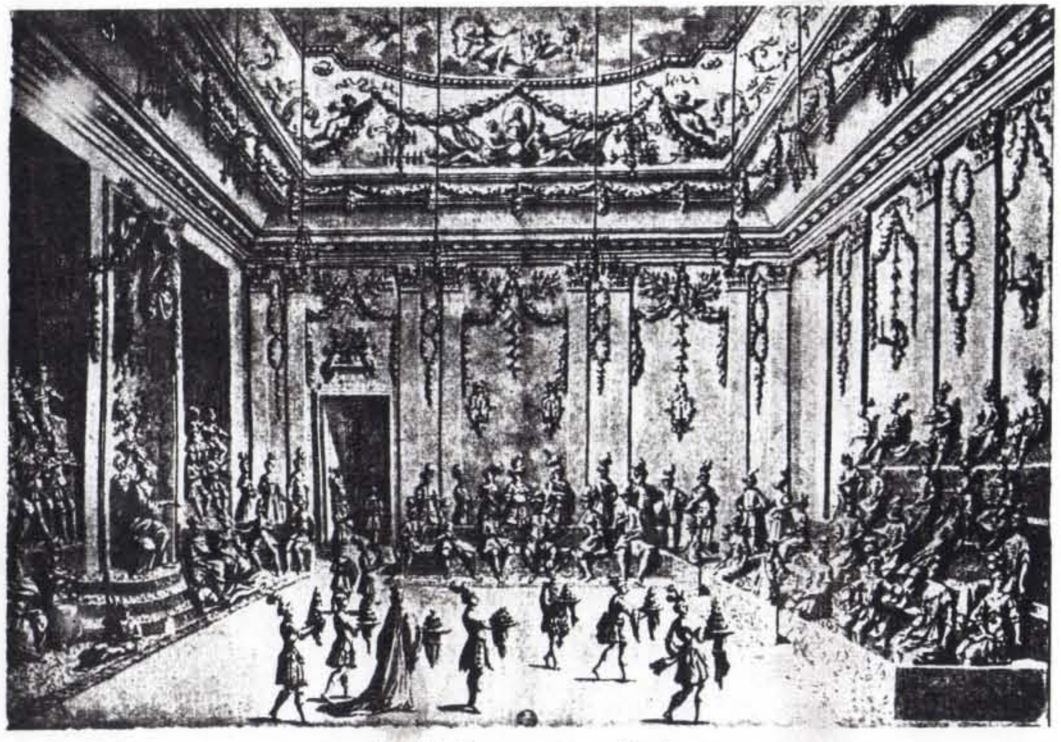
cluir que Corneille se retracta assim pùblicamente, por casualidade. *Horácio* revela-se plenamente como o produto magnífico da sociedade do seu tempo, em que a monarquia está prestes a alcançar o absolutismo. O romantismo atenuou-se, a eloquência exprime-se com tal propriedade que em breve os oradores irão falar como os heróis de Corneille. E também como os heróis de *Cinna*, a tragédia seguinte, a primeira que termina de forma feliz e a qual obtém um êxito idêntico ao de *O Cid*. É um apelo à justiça e à clemência a favor dos pés-descalços revoltados de Ruão, pois não podemos dissociar de tais obras a vida política de então. Com *Polyeucte* (1642), tragédia cristã, o género trágico atinge a sua forma perfeita.

Até à morte, Corneille não deixará de produzir e de criar, não obstante a interrupção de sete anos após o fracasso de *Pertharite*. Com *O Mentiroso*, bebido com toda a evidência no teatro espanhol de Alarcon (e do qual Voltaire afirmou: «Não passa de uma tradução mas é provàvelmente a esta tradução que nós devemos a existência de Molière»), ele realiza uma comédia heróica cujo estilo se afirma plenamente. Com *Andrómeda*, compõe, como tantas vezes se assinalou, o primeiro libreto de ópera em verso livre, e para uma encenação «de maquinaria» onde aliás se fez surgir no palco um «cavalo verdadeiro»... Esta peça, encomendada por Mazarin, compreendia ainda uma trintena de personagens e de divertimentos. Com *Dom Sancho de Aragão*, Corneille cria um tipo de comédia de um género intermédio, entre a comédia heróica e a comédia de caracteres. Com *Nicomède* o interesse político domina indiscutìvelmente; é por ocasião de uma reposição desta peça em Paris, em 1950, que um crítico francês dirá que «quase todas as peças de Corneille, como as de Shakespeare, são peças de circunstância», acrescentando acerca de *Nicomède* as seguintes observações: «Em 1651, em plena *Fronda*, quando o poder real era discutido, atacado e abalado, ele (Corneille) acudia em seu socorro. Exaltava-o... Mostrava a Condé que até um herói coberto de vitórias deve servir o seu rei sem calculismos egoístas, e que a legitimidade deve estar acima de tudo... Para o bem público e para a tranquilidade da sua consciência, o herói deve ceder ao rei. Tal é o sentido, em 1651, de *Nicomède*...» (Robert Kemp).

Não estamos longe do absolutismo. Por intervenção de Fouquet, e após também a paixão despertada pela actriz Duparc no autor do *Cid*, nessa altura com 53 anos, Corneille regressa à actividade. De 1659 a 1674, escreverá ainda umas onze peças, entre as quais *Agésilas* e *Suréna*.

Mencione-se por fim *Psyché*, a peça que Luís XIV encomendara a Molière, por ocasião do Carnaval de 1671, e que este, por falta de tempo, pedira ao autor de *O Mentiroso* para escrever. Nela, Corneille inova ainda, com um estro contìnuamente jovem, uma frescura de sentimentos e um domínio de expressão que faz da peça um admirável hino de amor. A maquinaria de Vigarini, na Sala das Tulherias, contribuiu para o magnífico desenrolar desses cinco actos e cinco entremezes precedidos por um prólogo.

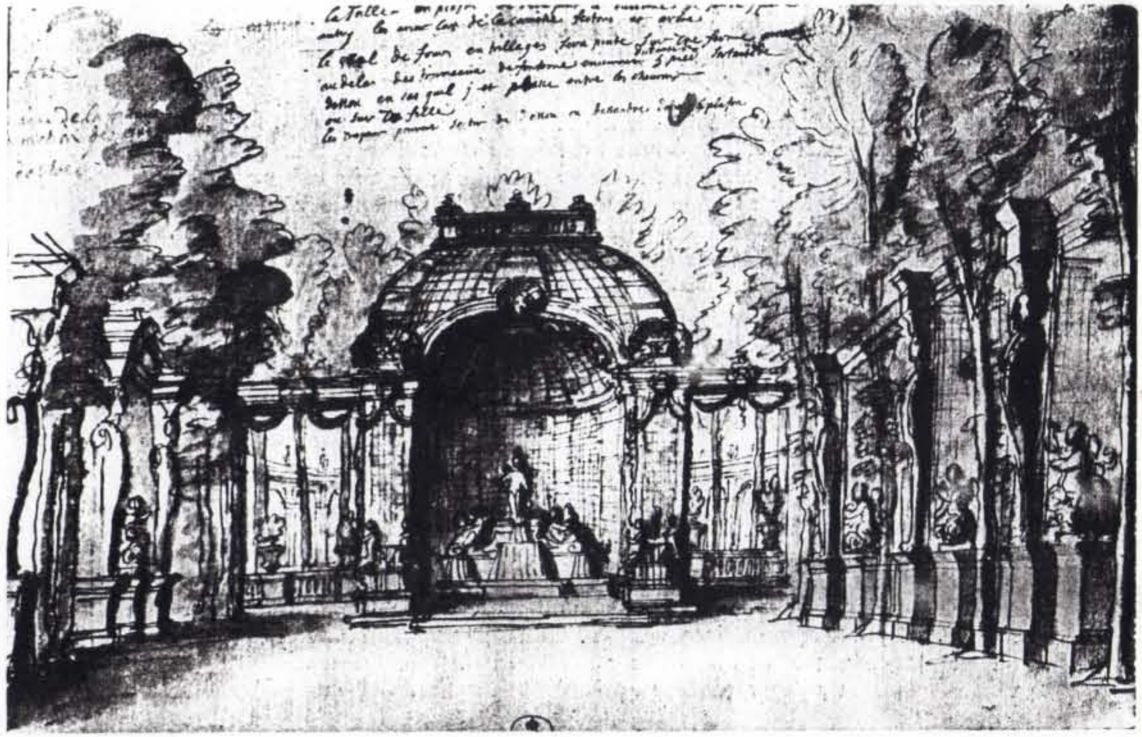
A obra de Corneille é portanto uma obra completa. Os seus três grandes *Discursos* sobre o poema dramático provam-nos ainda com que lucidez e dignidade ele podia falar da sua arte e dos problemas complexos que ela



Cena de ópera, por Jean Bérain.
Desenho a tinta-da-china. Paris, Biblioteca Nacional, Gabinete de Estampas

levanta para cada autor. O próprio Racine não se cansará de elogiar o seu talento.

JEAN RACINE (1639-1699) recebeu em Port-Royal-des-Champs uma sólida educação jansenista da qual conservou, além das regras morais, o gosto pela língua e pela história gregas. A sua grande inteligência, o seu temperamento vivo, ardente, apaixonado, ràpidamente desenvolvem a sua curiosidade pelas letras e pelo teatro. Entra em correspondência com La Fontaine, visita Molière, e estabelece com Boileau laços de amizade que não deixarão nunca de ser imensamente proveitosos. Escreve a sua primeira tragédia, *A Tebaida*, aos 24 anos. Retomara o instrumento forjado por Corneille, mas o espírito do século havia mudado e desenvolvia-se num sentido que daria à tragédia as suas formas quase definitivas ao orientá-la interiormente para o realismo psicológico, ao mesmo tempo que enriquecia a língua a tal ponto que nenhum contemporâneo o ultrapassou. O seu génio resplandece com *Andrómaca* (1667), tragédia passional por excelência, na qual a história existe apenas como pretexto, mas onde permanecem essenciais os gritos do coração e a paixão da carne. As personagens são captadas em momentos da sua vida em que os actos que as enredam fazem delas por vezes uma



Desenho de Jean Bérain para o terceiro acto de *Astrée*, ópera representada em 1691 e cujo libreto é de La Fontaine. Desenho à pena e aguarela. Paris, Arquivos Nacionais

espécie de monstros, ou pelo menos possessas. Racine vai já, e não deixará de o fazer, até ao extremo limite que, para ele, é verdadeiro e que tem a secreta ressonância da sua vida.

O êxito é prodigioso. Condé e Colbert tornam-se os protectores do poeta, a quem os outros dirigem críticas mordazes.

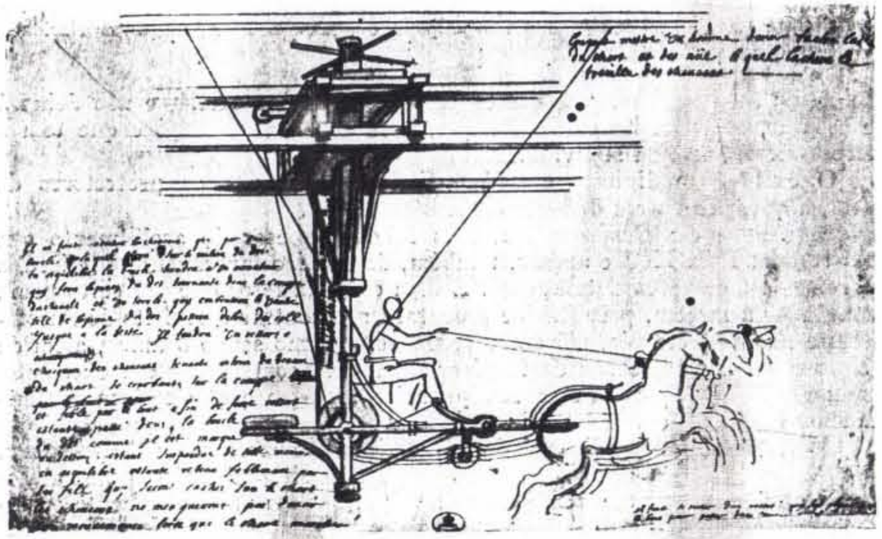
Seguem-se *Os Demandantes*, mas falham, apesar do acolhimento que lhes reserva Luís XIV e apesar, também, da opinião favorável de Molière, a despeito de uma recente desavença. É uma comédia feroz que por certo podia desagradar a muitos, pois Racine procurara reencontrar o espírito de Aristófanes e não de Terêncio, até então reconhecido como sendo o único, além de Plauto e Menandro, capaz de inspirar uma «boa comédia». Peça excelente, que largamente sobreviveu ao seu primeiro malogro e que está maravilhosamente escrita.

A verdadeira tragédia política já raciniana aparece com *Britannicus*, representada em 1669 no Palácio de Borgonha. As circunstâncias, numa altura em que Luís XIV se torna soberano do reino, tornam particularmente representativas e exemplares as atitudes do coração e do espírito de um grande rei.

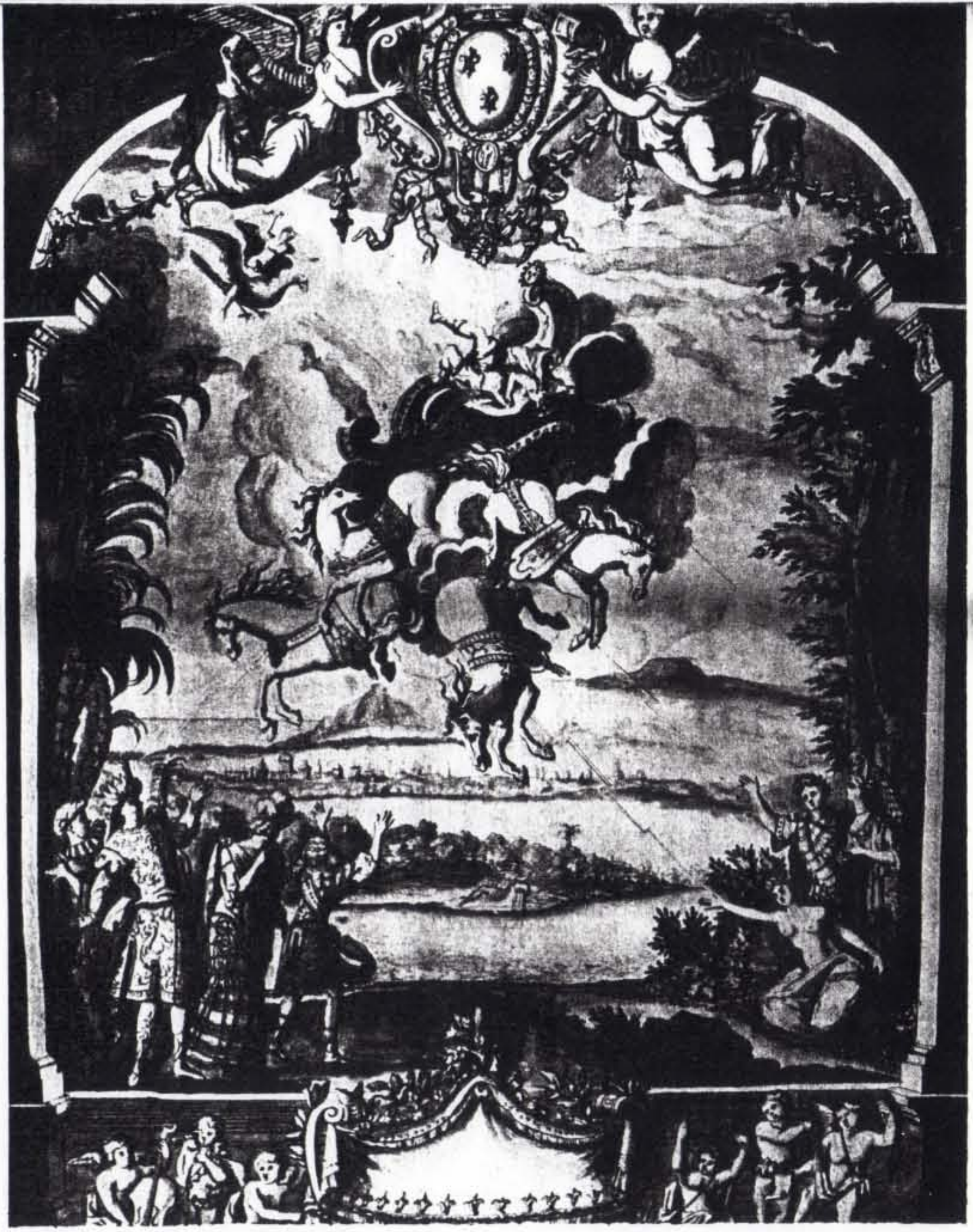
Berenice vem a seguir. A concentração, a simplicidade, são desta vez mais completas. O «gosto» do século vai encontrar parte das suas definições e dos seus caracteres nesta tragédia escrita para a actriz CHAMPMESLÉ, e na qual o respeito pela unidade é uma espécie de «tour de force».

Se *Bajazeto* pôde ser qualificada por Madame de Sévigné «uma grande carnificina», *Berenice* continua a ser uma tragédia em que a violência se dissimula por detrás das formas poéticas da linguagem. Já se não está no tempo em que as coisas podiam ser ditas com total clareza. Algumas passagens do texto são obras-primas de perífrase poética onde se exprime o espírito aristocrático, onde os sentimentos não podem dar lugar a equívocos. A hierarquia social é estabelecida de forma tão rigorosa que as consequências de um equívoco a respeito dos sentimentos ou das atitudes dos nobres deste mundo seriam extremamente graves.

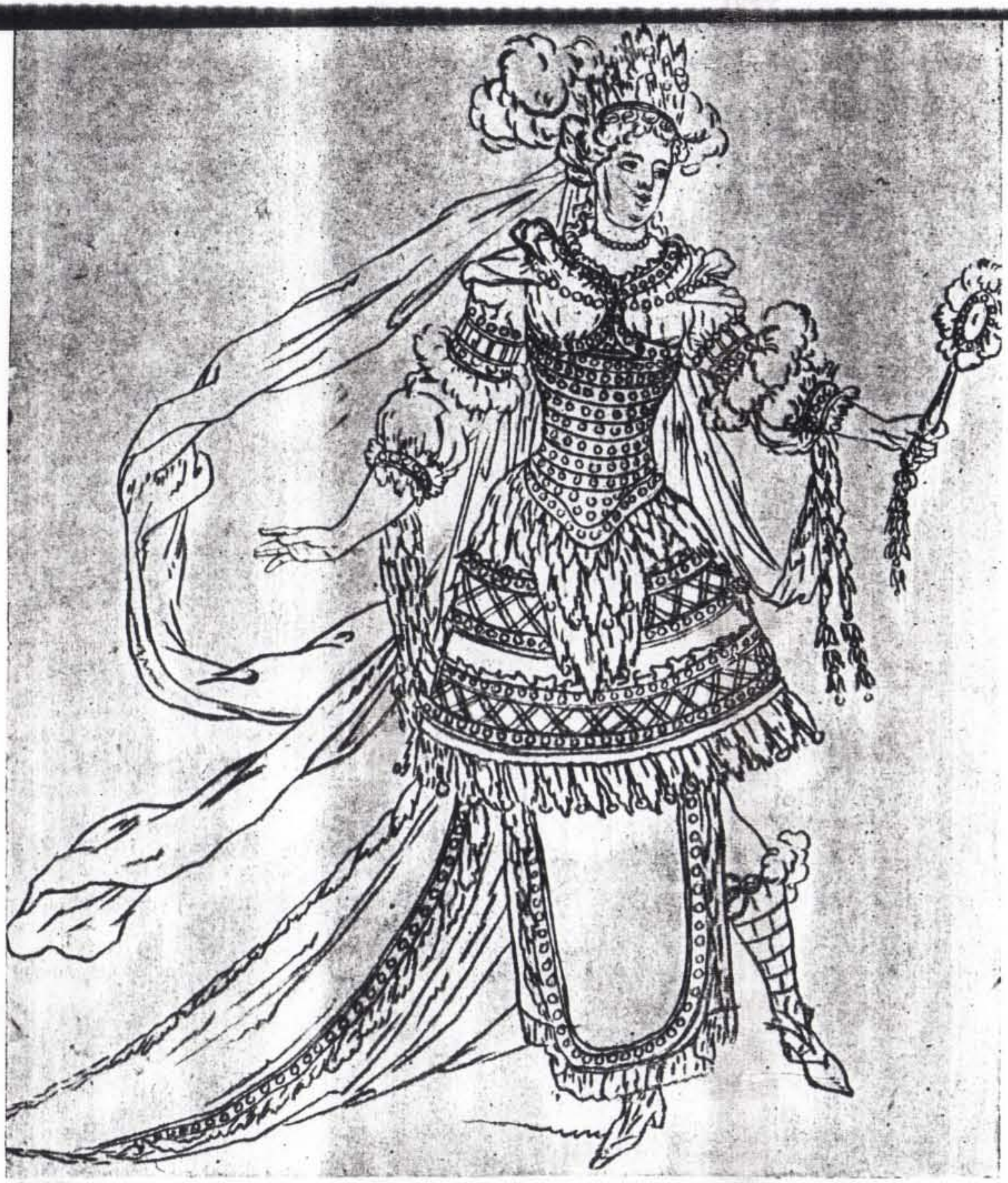
Seguem-se *Mitridates* e *Ifigénia*. Por fim aparece *Fedra* (1677), a obra-prima que desencadeia nova cabala. Corneille está velho. Molière morreu. Contrapõe-se a Racine a *Fedra* de PRADON, na sequência de intrigas forjadas pelo duque de Nevers e pela duqueza de Bouillon, sobrinha de Mazarin. A corte apresenta-se dividida. Os Condés defendem Racine. Mas tudo isso irrita o autor de *Fedra*, que tem perfeita consciência de ter atingido, desta vez, o auge da sua glória e encontrado o mais elevado tom de grandiosidade e de beleza trágicas, denunciando pela observação dos acontecimentos certas aparências sociais; tudo isso reaviva a sua meditação sobre as recordações da sua juventude e da disciplina de Port-Royal que tão fortemente o marcara. Luís XIV, perfeitamente ao corrente da situação, manda-lhe oferecer



Desenho de Jean Bérain para a maquinaria da queda do carro de Faetonte em *A Queda de Faetonte*, ópera de Lulli, 1683. Paris, Arquivos Nacionais



Cenário de Jean Bérain figurando a cena da queda do carro em *A Queda de Faetonte*. Gravura de Jean Lepautre, 1685



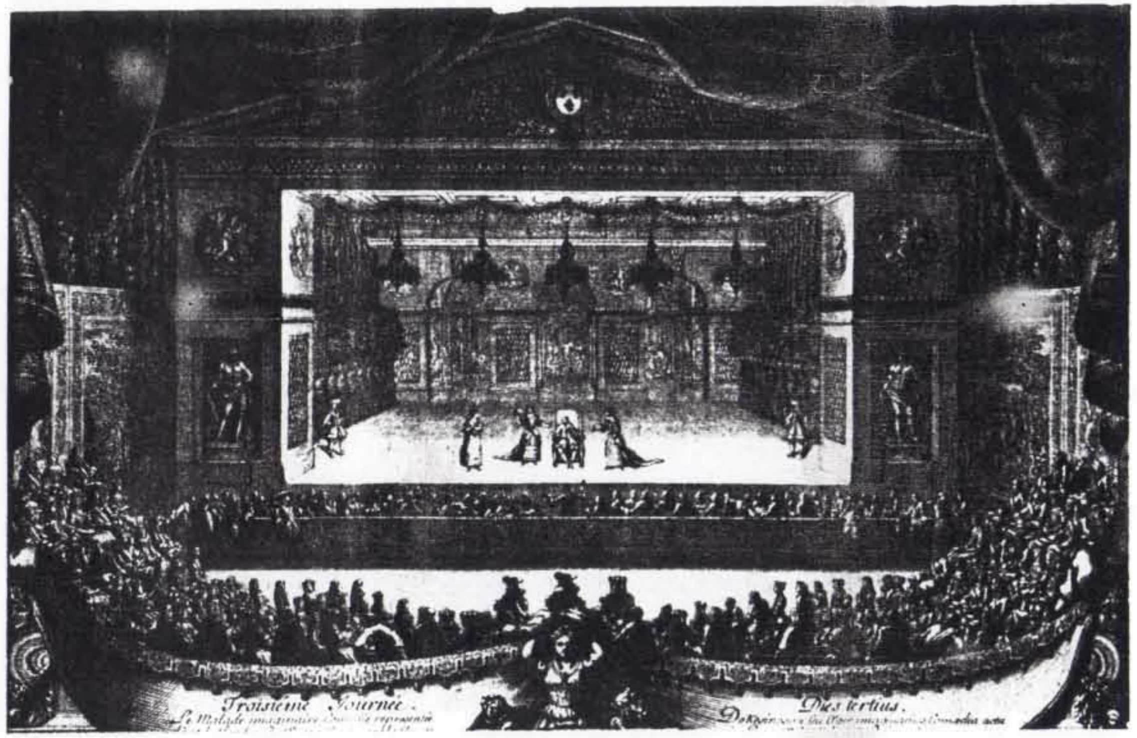
Desenho de Jean Bérain para o traje duma indiana, em *O Triunfo do Amor*

dois mil escudos de pensão assim como a Boileau por ser seu historiógrafo. Entrementes, Turenne morre no decurso de gloriosas campanhas, Condé, doente, retira-se do exército. O rei prossegue pessoalmente a guerra no mar e em terra para expansão do território e para prestígio do seu nome. O seu século não é já comparado com o de Augusto? Após a paz de Nimègue, ele concebe novos projectos e Racine encontra o processo de se exprimir. Aceita a proposta que lhe é feita em 1690: tornar-se-á fidalgo da Câmara e, em 1695, habitará Versalhes. Rico, casado, o secretário do rei levará nos futuros doze anos uma vida regular. Entretanto, o poeta não será capaz de recusar a Madame de Maintenon a criação de uma tragédia para as jovens de Saint-Cyr, de que ela é directora, manifestando-se o seu génio em duas novas ocasiões. Em 1689, *Ester* provoca a hostilidade do clero, que consegue proibir as representações públicas de *Atália*, representada em seguida, em 1691, e que Voltaire considerou «a obra-prima do espírito humano, a peça mais próxima da perfeição que já alguma vez saiu das mãos de um homem». A oposição de Boileau a esta nova cabala é vã. O rei não ousa empregar a sua autoridade. Racine calar-se-á após ter escrito uma tragédia que, desta vez, ele não deve verdadeiramente senão a si próprio, pois não se inspira em qualquer obra anterior. A polémica dos novos e dos antigos, desencadeada em 1687, prossegue e assiste-se à defesa feita por Perrault dos modernos contra La Bruyère. A oposição entre Corneille e Racine não cessa de ser posta, e inversamente entre Racine e Corneille. Boileau, na sua *Carta a M. Perrault*, da Academia Francesa, afirma que os grandes dramaturgos do século devem aos antigos o êxito que obtêm.

Racine morre com 59 anos, mas não antes de escrever nos seus últimos anos de vida os admiráveis poemas líricos que são os *Hinos* e os *Cânticos Espirituais*. Com ele, a tragédia atingira a plenitude e o fim, exprimindo genialmente o espírito do século, da sociedade aristocrática do século, e a política de grandeza nacional própria do Rei Sol.

«A vitalidade do teatro clássico só foi sensível na época em que esse teatro teve de lutar para se impor: é essa também a época criadora da dramaturgia.» Esta observação de J. Scherer na sua *Dramaturgia Clássica* bate certa. E os acontecimentos confirmaram-na. Em 1680, quando a Comédia Francesa detém o seu monopólio, o esforço teatral transporta-se para o teatro da Feira e para a cena da Comédia Italiana.

Viu-se Tristan L'Hermite, o autor da *Mariana* representada por Mondory, o mestre de Quinault, cuja facilidade de invenção e de escrita se manifesta na *Mãe Coquette*, fornecer a Lulli o libreto de *Armida*. Thomas Corneille alcançou os seus maiores êxitos com *Ariana* e *Timócrates*, e depois, com a ajuda de grande maquinaria, de mutações de lugar e de figuração, com *O Conde de Essex*. O *Manlius Capitolinus* de La Fosse inspirará a Otway a sua *Veneza Libertada*. Estaríamos longe de esquecer o próprio La Fontaine, com *O Eunuco*, em 1654, e depois *Dafne, Galateia, A Entrevista, O Florentino* e por fim *A Fonte Encantada*. As personagens históricas francesas inspirarão pela primeira vez algumas obras, no final do século, tais como uma *Donzela de Orleães* e uma *Ana de Bretanha*, e Boursault, o adver-

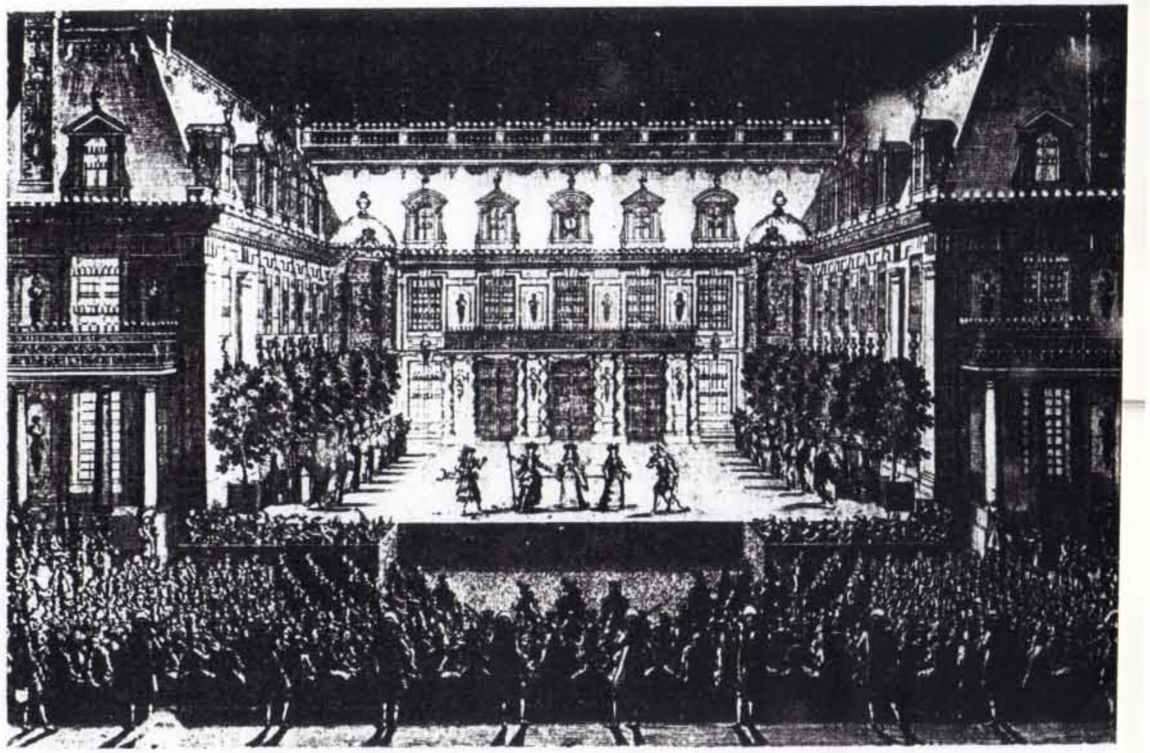

Troisième Journée.
Dies tertius.

Uma representação do *Doente Imaginário* num cenário proporcionado pela gruta das Rocailles, no Parque de Versalhes, em 1674. Nela foi utilizada, comemorativamente, a cadeira em que Molière morrera, um ano antes. Cenário de Carlo Vigarini. Gravura de Jean Lepautre

sário de Molière e autor do *Retrato de Um Pintor* e do *Mercúrio Galante*, terá a ideia de adaptar um romance à cena com a *Princesa de Clèves* (1678).

Molière ocupa aqui um lugar incomparável, atingindo a sua obra como nenhuma outra a universalidade. Com ele o génio do teatro impõe-se, irradiando numa sucessão de obras-primas. Molière viverá totalmente para o teatro e morrerá por ele, mesmo se, conforme os apontamentos de La Grange, «ele era obrigado a submeter o seu talento a temas que lhe prescreviam e tinha de trabalhar precipitadamente, quer por ordem do rei, quer pela necessidade dos negócios da Companhia...», dado que ele é simultâneamente director, autor, actor e encenador. Nada havia no teatro que ele pudesse ignorar, após uma aprendizagem difícil e experiências e contrariedades de toda a espécie.

Nascido em 1622, depois de ter recusado o cargo real para que o haviam destinado, qual fosse o de estofador do rei, Jean-Baptiste Poquelin, apelidado Molière, decide viver sobre os palcos, o que lhe valerá conhecer a vida miserável das *tournées* de província antes de conhecer a vida triunfal de Versalhes.



Uma representação de *Alceste*, de Quinault e Lulli, no Pátio de Mármore de Versalhes. Iluminação realizada por Carlo Vigarini por meio de milhares de velas. Gravura de Jean Lepautre, 1676

Ele foi buscar aos italianos — aos farsistas — a autêntica riqueza do teatro que é o jogo, e isso devido ao seu próprio amor pela representação. O seu verdadeiro mestre foi TIBÉRIO FIORELLI, cognominado SCARAMOUCHE, «o príncipe dos actores e o actor dos príncipes», dançarino, saltador, acrobata, músico, cujo espírito ainda sobrevive, espírito que é essencialmente e profundamente o da *commedia dell'arte*. Foi camarada do arlequim DOMINIQUE, por alcunha TRIVELIN. Graças a isso, Molière não escreveu uma única cena, um só papel, sem reflectir na forma como essa cena ou esse papel poderiam ser representados ao mesmo tempo com liberdade e acerto, isto é, sem imaginar o movimento, e a mímica; não escreveu uma única tirada ou réplica sem pensar como seriam ditas, tomando-se a si próprio muitas vezes como referência, e sempre aquela ou aquele que as teriam de dizer, pesando as suas qualidades e defeitos de intérpretes. Por isso ele próprio foi sucessivamente Sganarelle, Arnolphe, Orgon, Alceste, Dandin, Harpagon, Pourceaugnac, o Senhor Jourdain, Chrysale. Em *O Avarento* chegou mesmo ao ponto de introduzir um papel para Béjart, a fim de aproveitar o seu natural coxear no intuito de obter com isso um efeito cómico. Muitas vezes utilizou o inverosímil, justificando desse modo a reflexão de Racine no prefácio dos *Demandantes*: «Acho que Aristófanes teve razão em conduzir as coisas para além do verosímil.» Mas, da sua implacável observação da vida, ele retirou a abundante e exacta matéria com que lhe foi possível criar os tipos humanos que, ao mesmo tempo que são representativos do seu tempo, têm também um comportamento não só singular como universal. O seu gosto pela cena e pela representação deram-lhe capacidade para imaginar divertimentos admiráveis aos quais os efeitos plásticos e musicais garantem ainda o êxito total de um género que os homens de teatro, ulteriormente, não mais deixariam de explorar. Ele reconheceu as fontes vivas do teatro e soube conduzi-las por caminhos que enriqueciam a expressão de criações incessantemente renovadas por si. Soube utilizar admiràvelmente os recursos que lhe forneciam todos os materiais do teatro já existentes (tais como as máscaras e mascarilhas italianas, Géronte e Argante em *As Velhacarias de Scapin*, e Mascarilha em *O Estouvado*), como soube pela sua experiência, aliada à imaginação, tirar partido das contrariedades a que esteve submetido. Também as ideias filosóficas não lhe eram indiferentes. Ele não foi apenas «técnico e criador de teatro». Serviu-se muitas vezes do riso como de uma arma. Sempre soube o que apaixonava o público e aplicou-se a satisfazê-lo oferecendo fartos motivos para ser aplaudido e para responder aos desejos dos seus amigos «isentos» (epicuristas, gassendistas, etc.).

Em 1643, reunindo alguns actores, fundou com justa ambição o *Illustre Théâtre*, ainda sob a impressão determinante causada pela eficácia da representação dos farsantes do Palácio de Borgonha, de Tabarin no Pont-Neuf e dos charlatães de Mondory. Malograda a tentativa (1645), Molière tem como único recurso percorrer a província. Esta nova experiência durará treze anos, mas ser-lhe-á extraordinàriamente proveitosa. No decurso dessas peregrinações, muitas vezes miseráveis, representando aqui e além, ora sobre estrados ora não, com alguns elementos transportáveis de bastidores, criou, em Lião, *O Estouvado*; actor-director, torna-se também autor aos 33 anos, em 1655, e cria em Béziers, em 1656, o *Despeito Amoroso*, primeira manifestação do seu talento dramático. (Durante este tempo, o burlesco ganhara a cena graças a *Don Japhet d'Arménie*, de Scarron, em 1652.)

A grandeza de Molière reside no facto de ter manifestado nos seus textos a forma e o conteúdo — e com que riqueza, com que segurança e força, com que ressonância humana! — e fixado o que na *commedia dell'arte* era abandonado ao talento de improvisação e representação do intérprete, sem aliás descurar a encenação. Donneau de Visé poderá com efeito dizer, a propósito de *A Escola de Mulheres*: «Todos os actores sabem quantos passos devem dar e têm os seus olhares contados.» Aliás, Molière evoluirá nesse sentido. A acção dos seus actos tornar-se-á cada vez mais concentrada, desenvolvendo-se o seu engenho, ao mesmo tempo que a verdade psicológica se manifestará com mais agudeza, sobretudo de *A Escola de Mulheres* até ao *Misantropo* (1666), tão comovente na sua comicidade, e por ele considerado um pouco como a sua obra-prima.

Quando Molière regressa a Paris, em 1658, existem então três teatros:

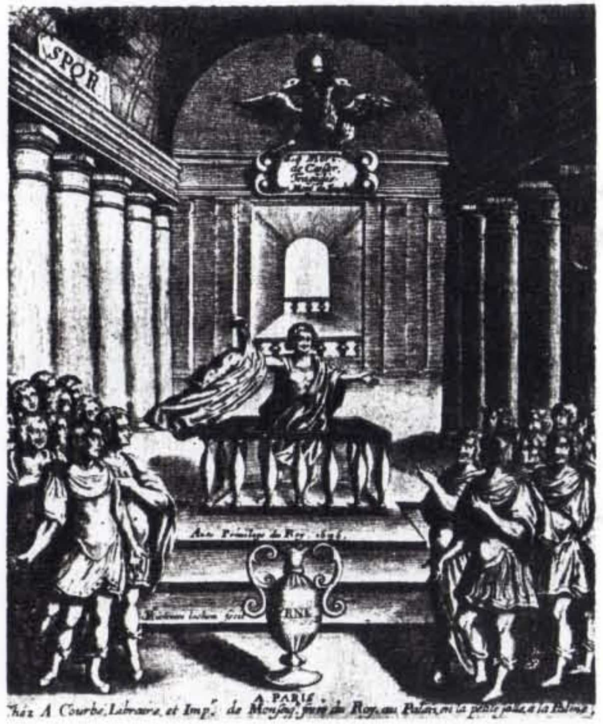

SPQR
A PARIS.
Chez A Courbé, Libraire, et Imp. de Monseig. frere du Roy, au Palais, en la petite salle à la Palme

Ilustração para *A Morte de César*, de Scudéry. Paris, 1630

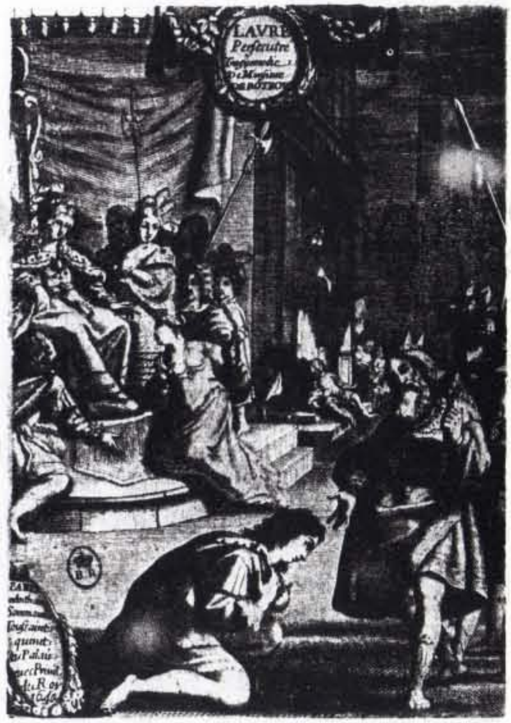

LAVRE Persecutée Tragicomedie De Monsieur DE ROTROU

Ilustração para *Laura Perseguida*, de Rotrou. Paris, 1639

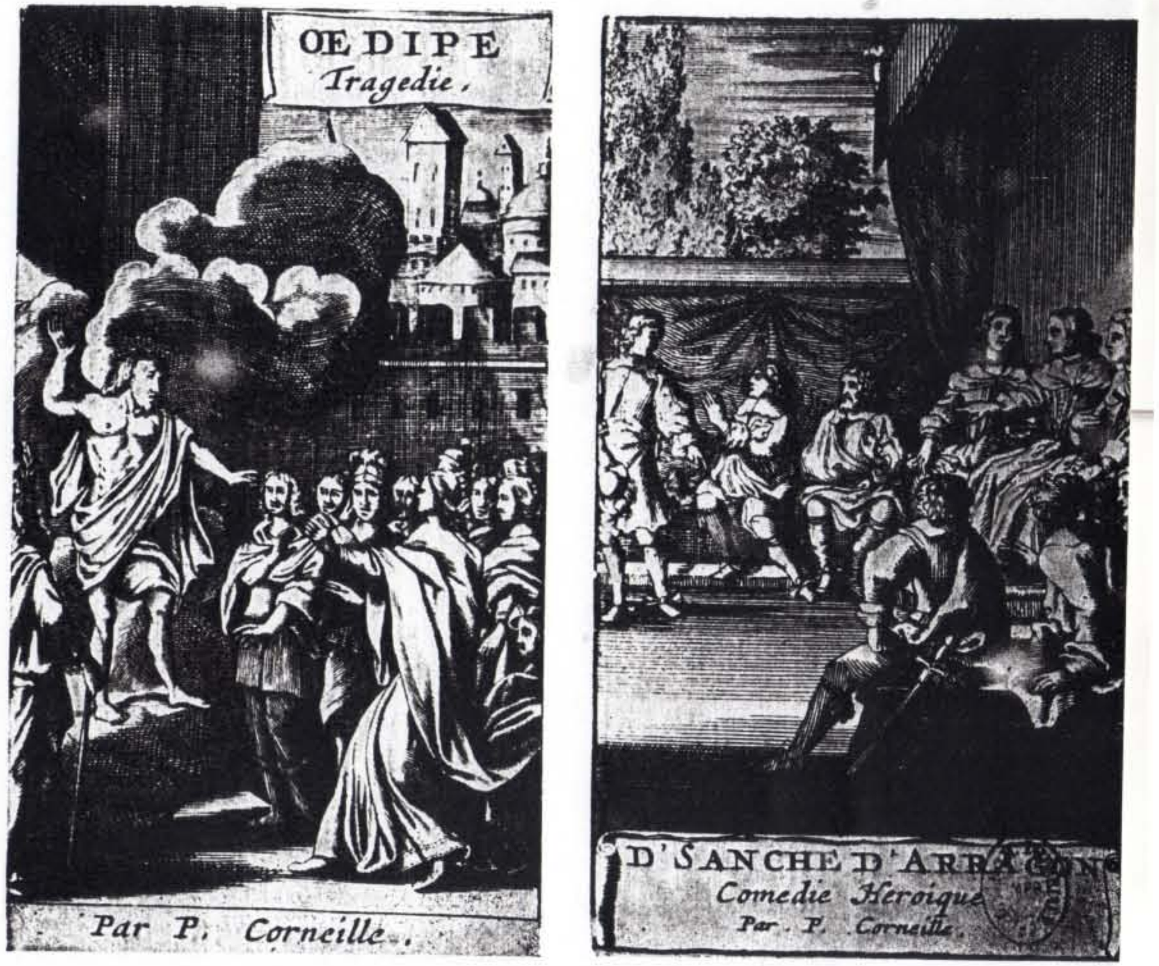
o Palácio de Borgonha, o Teatro do Marais e o Teatro do Petit-Bourbon, onde actua a companhia italiana. Após um acordo com esta, é neste teatro que ele se instala com a sua companhia, representando em alternância com os italianos. Em 1660, obterá do rei a sala do Palais-Royal, onde representará com os três Béjart e seis actores. O rei dará à sua companhia o título de «Troupe de Monsieur» e 300 libras de pensão. A Comédie-Française nascera, efectivamente, e Molière montará sessenta e quatro obras, com escassos cenários, conforme nos informam os registos de La Grange. Mas, após *As Preciosas Ridículas*, iniciar-se-á uma polémica com a companhia dos Comediantes Reais do Palácio de Borgonha dirigida por Floridor, polémica a bem dizer «comercial» (pois Molière representava outros autores além de si próprio) e apresentada como uma polémica doutrinária sobre as opostas concepções da tragédia.

Molière foi por isso atacado não apenas na sua vida privada (sobretudo através da peça de Boursault, *O Retrato de Um Pintor, ou A Resposta à Crítica da Escola de Mulheres*, à qual Molière respondeu com o admirável *Improviso de Versalhes*), mas também nas suas qualidades profissionais. Tratam-no de «bobo», denunciam a sua pretensão de alcançar o género «nobre»! É que o género nobre consistia, para Mondory e Montfleury, numa dicção enfática, grandiloquente, ao passo que Molière, desprezando os que «sabiam fazer roncar os versos e parar no sítio devido», preferia uma dicção humana e justa.

A propósito de *A Escola de Mulheres,* que já exprime perfeitamente a unidade de estilo de Molière e que se mantém como uma comédia-tipo em que as personagens tão próximo se encontram por vezes do patético devido ao contraste da sua situação cómica e do seu carácter humano, Jacques Copeau chamou a atenção para o facto de essas personagens deverem ser representadas tal como sucessivamente se apresentam: «Não temos necessidade de as tornar cómicas. A comédia disso se encarrega. É para esse fim que está montada. E isso é que é admirável: que o mecanismo cómico seja tão poderoso que decomponha o carácter conduzindo-o aos trambolhões, não obstante a inteligência e a razão, para fantasias absurdas.» Encontra-se assim desnudado um dos «segredos» do génio multifacetado de Molière e a fonte da sua contínua renovação.

Quanto aos seus temas, Molière extraiu-os de onde os descobria, quer dos seus mestres antigos, italianos ou espanhóis, quer entre os seus próprios contemporâneos: *Anfitrião* talvez deva a sua inspiração tanto a Rotrou como a Plauto, e *As Velhacarias de Scapin*, uma das peças mais equilibradas, deve-a certamente a Terêncio e ao *Formion,* mas também a CYRANO DE BERGERAC (1619-1655), ao qual foi buscar a cena da galera do *Pedante Ludibriado.* Pouco importa: o que conta são os arquétipos que recriou e aos quais deu universalidade: Tartufo, o devoto hipócrita, Georges Dandin, o ciumento infeliz, Dom Juan, o ateu libertino... As personagens das suas comédias, como as do *Misantropo* e do *Avarento,* permanecem para sempre na nossa memória com a sua originalidade tão expressivamente viva. As suas puras farsas, como *O Casamento Obrigado* (Le Mariage Forcé) e *Médico à Força,* os seus divertimentos e entreactos, a maioria escritos para Versalhes, onde se tornara favorito do rei, mostram a mobilidade e a segurança não só da sua técnica como da sua improvisação. Se ele é o primeiro a fornecer indicações exactas para as suas encenações no momento em que publica o texto das suas peças (como para o *Tartufo* e para a pantomima de Sganarelle no *Médico à Força*), é porque nunca separou das suas preocupações de escritor os elementos espectaculares, visuais, que soube utilizar com perfeito conhecimento de causa para atingir eficazmente o fim almejado. As circunstâncias, longe de o contrariar, ajudaram-no. Os caprichos e as vontades de Luís XIV ofereceram-lhe todas as possibilidades, permitindo-lhe, ao que parece, satisfazer alguns dos seus desejos, como o de improvisar com uma liberdade que lhe facultava a irradiação do seu domínio da profissão em comédias-*ballets* nas quais Lulli colaborou intimamente: *O Casamento Obrigado, O Amor Médico, O Burguês Fidalgo.* Trata-se de espectáculos completos como os das festas de Vaux, para Fouquet (1661), de Fontainebleu, de Chambord, de Saint-Germain. Não afirmou Molière, por ocasião do *Tartufo,* que «o dever da comédia é corrigir os homens divertindo-os»?

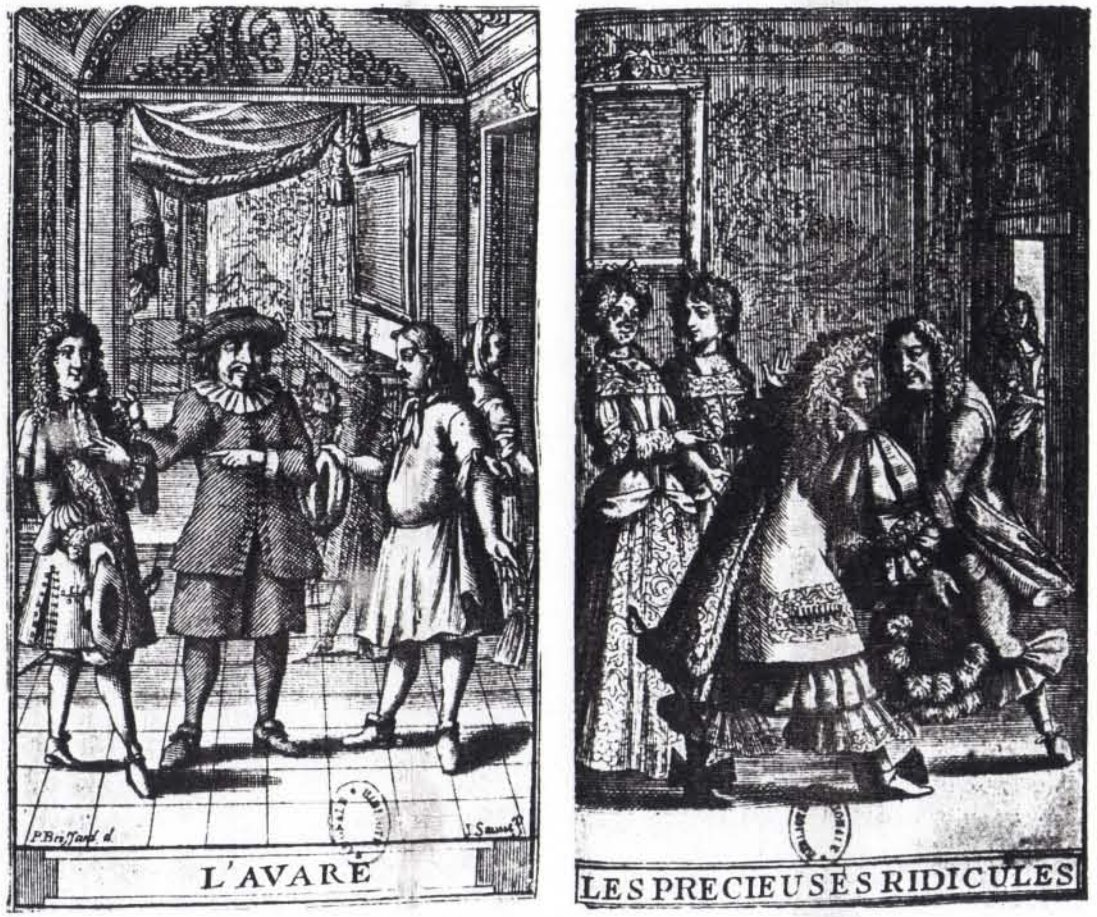
Convém assinalar que o rei está muitas vezes presente nas peças de Molière: mesmo no *Tartufo* é ele quem desenreda a comédia. Naturalmente



Ilustrações para edições do teatro de Corneille. Paris, 1663

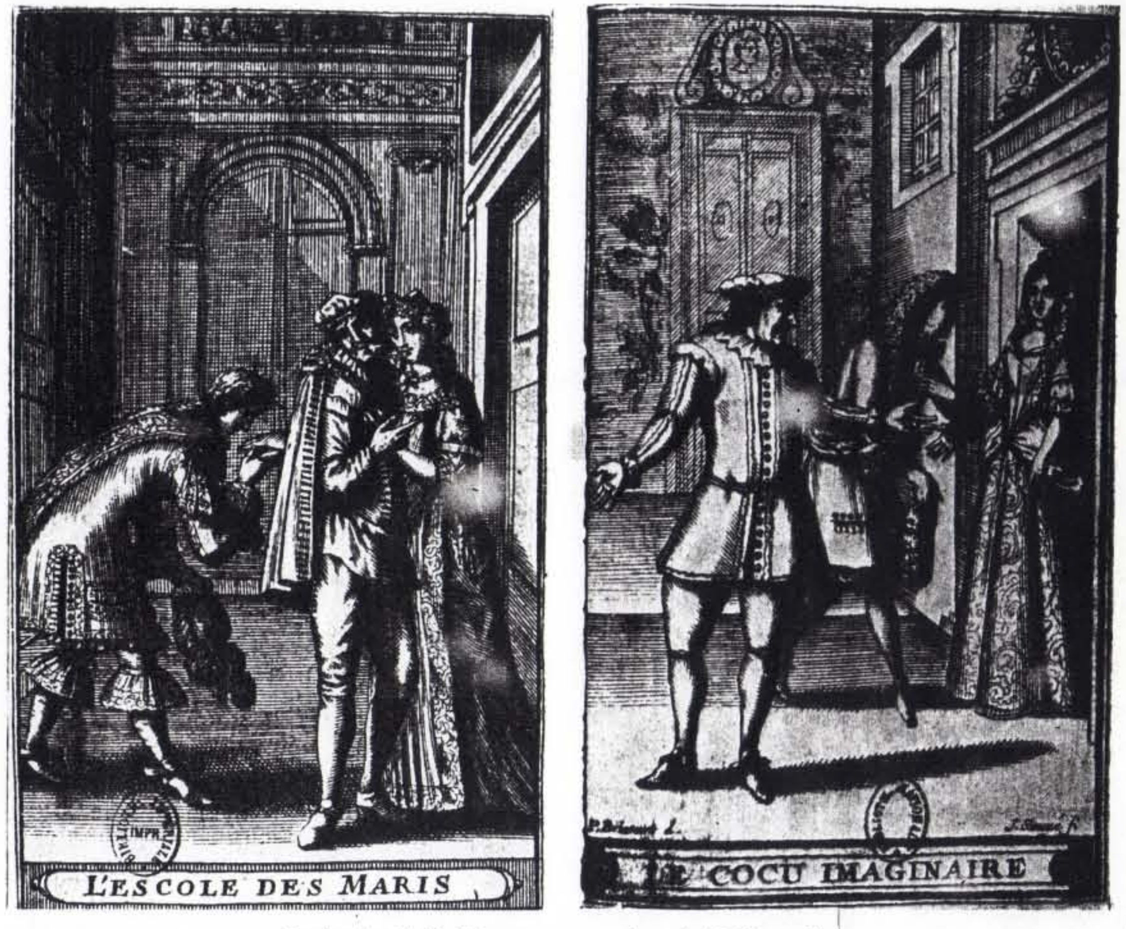
que não podiam deixar de surgir várias e violentas oposições, sobretudo pela parte do clero. Bossuet bradou contra Molière, mas este triunfou em definitivo de todas as cabalas. Os seus actores obtiveram funções oficiais na corte, participando em festas e cerimónias, mas também ùnicamente para prazer do rei e seus cortesãos. Podemos assinalar que é sobretudo por volta do final do reinado de Luís XIV, após a morte de Molière, que a censura se começou a exercer. O rei, em virtude de perturbações internas, suportava mal as alusões aos acontecimentos e às personagens políticas: mandava cortar cenas e proibia mesmo certas peças, e, quando os italianos tentaram ridicularizar os nobres, não hesitou em expulsá-los apesar do seu êxito (1697).

É curioso que os seus contemporâneos tenham censurado a Molière as


P.Brissard d.
J.Sauvé f.
L'AVARE
LES PRECIEUSES RIDICULES

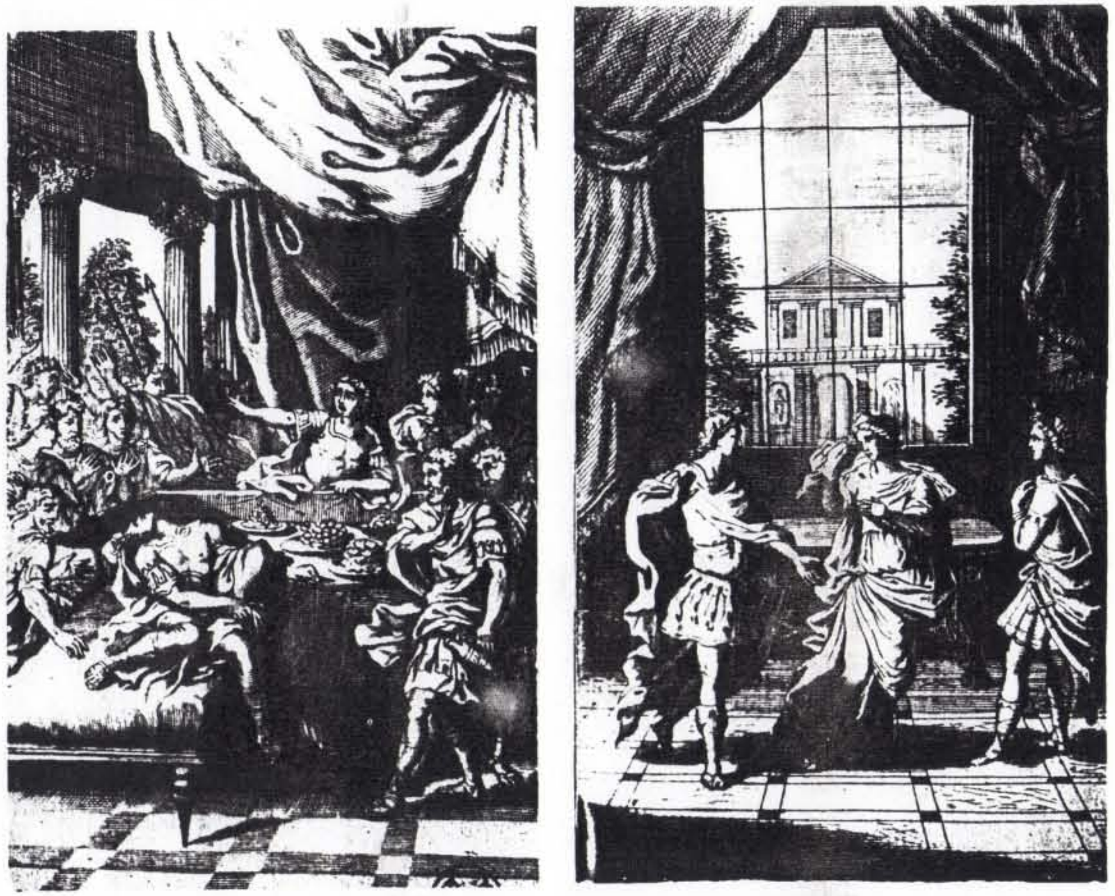
Ilustrações de P. Brissart para as obras de Molière, 1682

suas sátiras, até mesmo Boileau, que, no entanto, o considerava bastante. Molière morrera fulminado brutalmente quando se encontrava em cena e o seu desaparecimento apenas fora sentido pela multidão. Nada apareceu sobre ele na *Gazeta*, o único jornal oficial... Saint-Évremond dirá acertadamente: «Molière pintou as pessoas e os costumes do seu século. O que ainda nunca fora feito.» Acrescente-se que o espírito de Molière se identifica com o do teatro francês em particular. Não fez escola, porque é inimitável; as suas obras-primas formam um todo que não podemos deixar de admirar tal como é. Troçou do homem, pôs a nu os seus vícios e os seus ridículos, mas talvez ainda mais alguns costumes do seu tempo. Não foi por acaso que tantas vezes tomou como objecto da sua observação e alvo da sua inspiração essa burguesia pretensiosa e ignorante cujo protótipo é o senhor Jourdain: desta maneira,


P.Brissart d.
J.Sauvé f.
L'ESCOLE DES MARIS
LE COCU IMAGINAIRE

Ilustrações de P. Brissart para as obras de Molière, 1682

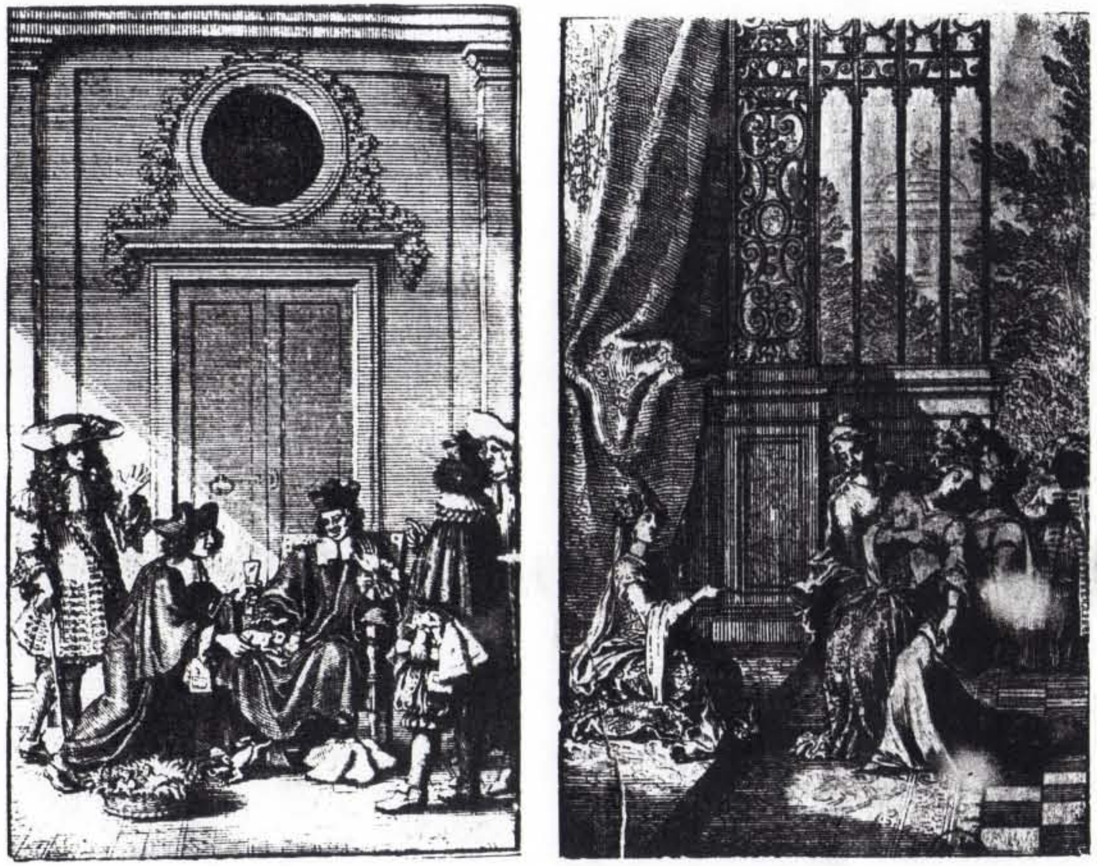
Molière satisfez ao mesmo tempo os sentimentos populares e os interesses do seu rei. Mas ele não fustigou com menos violência os marqueses e os devotos, os pedantes, os novos-ricos, respondendo simultâneamente aos panfletos e às intrigas. A grandeza cómica tornou-se, graças a Molière, igual à grandeza trágica e, mais, podemos dizer que ela a ultrapassou. Com efeito, os seus heróis, se bem que inspirados na actualidade, atingem muitas vezes um carácter mais universal que os heróis trágicos: foram eles que lhe asseguraram, pela qualidade profundamente humana do seu talento, a maior glória que se pode alcançar. Não foram só os génios de Corneille, de Molière e de Racine que garantiram o prestígio do teatro francês ao longo de todo o século XVII e determinaram a sua influência em toda a Europa, mesmo predominando eles em toda a sua história, começada principalmente com Hardy, Rotrou e Mairet,



Britannicus *Bérénice*

Ilustrações para edições das obras de Racine, Paris, 1678

e enriquecida pelas teorias de críticos como o abade de Aubignac. Não podemos esquecer o êxito alcançado junto dos seus contemporâneos por outros autores: Benserade (1613-1691), artífice de *ballets (Cassandra, A Noite, O Triunfo do Amor)*, que alguns consideravam então nada menos nada mais do que igual a Corneille; Scarron, que pês um pouco do seu extraordinário talento demonstrado em *Romance Cómico*, em *Jodelet* e em *Don Japhet*. E a *Fedra* de Pradon não fora contraposta à de Racine? A *Ariana* de Thomas Corneille não fora comparada a *Bajazeto*? E *Timócrates*, do mesmo autor, não fora representada oitenta vezes seguidas em Paris, o que representa um feito excepcional? Convém fixar, com efeito, que, segundo Despois, de 1680 a 1700, *O Cid* não ultrapassou as cento e treze representações (das quais onze na corte), *Fedra* cento e trinta e duas (oito na corte) e que *Atália*



Os Demandantes *Bajazeto*

Ilustrações para edições das obras de Racine, gravadas por F. Chauveau, Paris, 1687

não teve nenhum êxito! *O Festim de Pedra*, de Rosimond, foi preferido, pela maioria do público, ao *Dom Juan* de Molière. No fim do século, dois teatros representavam a partir de então regularmente: a Comédia Francesa e a Ópera, tendo sido dissolvida a Comédia Italiana, que só reapareceria após a morte de Luís XIV.

O triunfo dos *ballets* e da ópera merece atenção se quisermos compreender o gosto do século pelas várias formas do teatro. Esse novo género satisfazia tão bem os olhos como o espírito. Os elementos espectaculares, que, como vimos, não atraíram a atenção dos autores trágicos, por razões não só teóricas como práticas (as cenas existentes não se coadunavam com uma vasta encenação e os meios económicos das companhias mantinham-se escassos), foram aproveitados pelos decoradores italianos para os divertimentos reais e principescos. (*O Tratado*, de Sabbattini, data de 1638.)

A ópera-*ballet*, género consagrado por Lulli e que procede do «ballet de corte», assim como do «ballet à entrées», fora importado da Itália por Mazarin em 1645 com *A Louca Simulada* de Strozzi, encenada por Giacomo Torelli no Petit-Bourbon. Com isso, Mazarin não fazia portanto senão consagrar e espalhar a voga dos *ballets* que reinava na corte desde que Catarina de Médicis, em 1573, mandara organizar o *Ballet des Polonais* em honra dos embaixadores do rei da Polónia, e sobretudo depois do famoso *Ballet Cómico da Rainha* (1581), espécie de poema falado, dançado e cantado, posto em cena por ocasião do noivado do duque de Joyeuse com Margarida de Lorena e que durou das dez horas da noite até às cinco e trinta da manhã, acontecimento memorável para a época... Desde então, como já se disse, os divertimentos de todo o género que tivessem canto, música e dança tornar-se-iam cada vez mais frequentes. Luís XIII dançara *A Libertação de Renaud*, de Pierre Guédron (1617), que revelava a influência florentina pela riqueza do guarda-roupa e pela importância da música e do qual Benserade aproveitou certas inovações; Luís XIV manifestava um grande prazer por espectáculos em que gostava de participar pessoalmente e que decorreram nas residências de Saint-Germain e de Fontainebleu, e em Chambord, antes de se realizarem em Versalhes. Molière, repetimo-lo, escreveu para essas ocasiões algumas comédias-*ballets* e com um evidente prazer pois que nisso encontrava motivo para empregar todos os meios do teatro. Falando com propriedade, ele criou o género com *Os Importunos*, montada com Torelli para Fouquet no castelo de Vaux (1661). A sua colaboração com o músico Lulli começara com *O Casamento Obrigado*; desenvolvera ainda a interligação e a importância da música e da dança em *O Senhor de Pourceaugnac* e *O Burguês Fidalgo* (1670), classificados desta vez como «*ballets* acompanhados de comédia».

A ópera barroca só tinha a ganhar com estes gostos e preferências, e iria viver durante dois séculos. A primeira sala onde este género conheceu o êxito deveu-se à generosidade do marquês de Sourdéac, que já se dera ao luxo de montar, com grandes «maquinarias», *O Tosão de Ouro*, de Corneille, no seu castelo de Neubourg. Os directores foram o poeta Perrin e o músico Cambert, que após o êxito de *Pomona*, obtiveram um privilégio do rei, em 1671. Foi esse privilégio que Lulli conseguiu transferir para si ao contratar a colaboração de Quinault para os libretos, a dos italianos Gaspare e Carlo Vigarini para a cenografia, e a de Beauchamp, especialista dos *ballets* da corte, para mestre de dança. Lulli instalou a Ópera na sala do Palais-Royal, onde viria a manter-se durante cerca de um século (até 1763). A sua *Armida* foi imediatamente considerada como uma obra-prima e com *Cadmus* e *Hermione* ele criou uma nova fórmula, a «tragédia-ballet», antes ainda das óperas-*ballets* *A Europa Galante* (1697) e *O Carnaval em Veneza* (1699). Berain sucedera a Vigarini como decorador e trouxera uma nota mais pessoal graças a uma grande riqueza de imaginação alimentada de erotismo, mas em permanente defesa contra um exagero de facilidade. A dança, que Lulli juntara, tanto quanto possível, à acção dramática com Quinault, deveria tomar gradualmente maior independência, atingindo por fim, mercê também do ensinamento profissional, a fórmula moderna consagrada, em 1735, pela representação das *Índias Galantes*, de Rameau, e pela cenografia de J.-J. Servandoni (perspectiva em oblíqua nos cenários). Com efeito, com a fundação da Academia Real de Dança (1661) apareceram as primeiras bailarinas profissionais (La Fontaine em *O Triunfo do Amor*, em 1681, Subligny, De Maupin), e a Escola de Dança da Ópera, criada mais tarde (1713), veio contribuir para a consagração do nascimento de uma arte cujos progressos permitiram ao *ballet* tornar-se cada vez mais autónomo.

Ligada a todos estes aspectos particulares do génio francês, associando intimamente, face à ópera italiana, a poesia, a música e a dança, é impossível dissociar do teatro a actividade da Companhia Italiana em Paris. Como tantas vezes tivemos ocasião de assinalar, sobretudo a propósito de Molière, ela não deixou de exercer a sua influência sobre a evolução da concepção dramática dos autores franceses, ou, pelo menos, dos actores. Pois os italianos cedo compreenderam que o seu sucesso, sobretudo popular, era condicionado pela necessidade de serem compreendidos por todos na língua que utilizavam e que logo de início se transformara numa amálgama de italiano e francês: os «lazzi» deveriam resultar tanto quanto a representação. No entanto, o equilíbrio entre o diálogo e a representação era sempre rompido em favor desta e bem assim do espectáculo puro e da encenação. Tornava-se necessário sacrificar a antiga fórmula, e forjar uma nova através de experiências. A advertência foi feita: «A comédia italiana não era para os franceses um *género*, mas uma *companhia*». O perigo era portanto o de cansar, não obstante o êxito enorme de Scaramouche e de Arlequim. Podemos observar que, desde 1668, são intercaladas, pela primeira vez, cenas em francês em *O Regalo das Damas*. Talvez estejamos em face de uma primeira colaboração anónima de autores franceses. Em todo o caso, a partir de 1682, estes são solicitados para fornecer peças. A colectânea de Gherardi (1682-1697) prova-nos que os italianos já se tinham «afrancesado». Muito se discutiu, não por certo sobre a sua influência na representação, mas sobre a sua influência nas próprias formas da comédia. Os críticos do tempo não estavam de acordo a este respeito, e tão-pouco os historiadores o estiveram mais tarde. Alguns pressentem a influência italiana através das comédias de Dancourt e de Regnard, por exemplo. Parece, com efeito, que esses autores foram seduzidos pelo próprio aspecto da farsa e da sátira da actualidade, pela faceta «teatro de circunstância», esta espécie de acordo com a realidade que, numa forma viva, alegre, da intriga e do diálogo, anuncia a comédia burguesa, realista, do século XVIII.

É o conjunto da produção literária, artística e teatral, do novo estilo musical dos *ballets*, da tragédia e da comédia clássicas que espalha por toda a Europa o prestígio da França, tanto quanto as campanhas militares de Luís XIV: esse conjunto exprime o conteúdo político da monarquia absoluta no auge do seu poderio material e espiritual. Não surpreende portanto que se tenha especialmente procurado imitar um género que parecia o mais elevado pois visava «o sublime»: o género trágico, como veremos mais adiante. No entanto, os modelos franceses não podiam suscitar senão imitações sem grande valor, artificiais, e que não resistiram ao tempo nos países onde nasceram. Como poderiam, efectivamente, as tragédias francesas, onde se encontravam projectadas no passado pelo génio de Corneille e de Racine as preocupações e as realidades monárquicas do seu país e do seu tempo, ser concebidas e realizadas fora desse país e desse tempo, longe desse estado poderoso que construíra o poder absoluto dos reis da França?

Nenhuma época do teatro francês suscitou mais estudos críticos, mais investigações históricas que o século XVII, pela simples razão, justamente, de que a literatura e a arte clássicas nele nasceram e nele atingiram o seu ponto mais elevado. Esse teatro é o resultado do esforço empreendido ao longo dos séculos precedentes por todos quantos, com ou sem talento, nas praças públicas ou nas salas particulares, criaram os materiais e os elementos de uma espantosa experiência cénica, de uma dramaturgia nova que respondia às exigências dos vários públicos, tendo em conta as suas reacções e as teorias que se elaboravam de acordo com os acontecimentos históricos assim como da razão e das ideias do tempo. Para concluir, um teatro que se propunha satisfazer uma «exigência»... Esta exigência, no que respeita aos «trágicos», era a dos espectadores misturados às paixões religiosas e políticas de uma clientela reduzida, composta de gentes da corte e de uma *élite* burguesa e letrada mais ou menos «protegida», senão pelo rei, ao menos pelos grandes senhores da antiga e nova nobreza. A sátira operante, que ia ao encontro da totalidade do povo, exprimia-se nas praças públicas, nos largos ou na Feira.

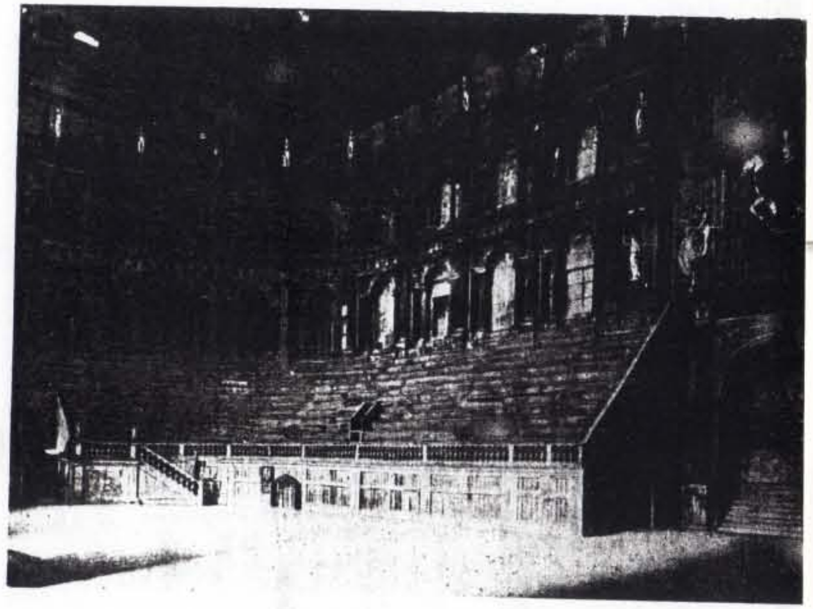
O monumento aí está, erguido pelas obras dramáticas e pelos progressos da arte do teatro, cuja importância não podemos subestimar. Porque se Molière, por exemplo, ainda utilizava, a princípio, as simples [illegible] de jogo da péla mais bem ou mal adaptadas à representação, a verdade é que com a colaboração dos cenógrafos e arquitectos italianos ele pôde vir a criar as extraordinárias encenações dos jardins de Versalhes, e montar *Psyché*, como vimos, na Grande Sala das Máquinas das Tulherias, em 1671, que se sucedia à sala do Louvre (1662), sala que, digamo-lo de passagem, está na origem das expressões «cour» e «jardin» para designar a parte direita e a parte esquerda da cena vista da plateia (tendo a cena nessa altura a sua esquerda do lado dos jardins das Tulherias e a sua direita do lado da Praça do Carrousel[1]). A ópera e o *ballet* atingiram a sua forma clássica utilizando os progressos da maquinaria italiana, enquanto a comédia assistiu à substituição dos cenários simultâneos com compartimentos pelos cenários sucessivos, e ao enriquecimento do guarda-roupa não só em fantasia como em realidade teatral, permitindo o equilíbrio do diálogo, da representação e da encenação.

Por todas estas razões, o teatro clássico deste século é um monumento imorredouro. Tão belo, tão grande como a arquitectura de Versalhes e do Louvre, os jardins de Le Nôtre, as obras de Poussin, de Lorrain, de La Tour, de Le Nain, as músicas de Lalande e de Lulli, as *Fábulas* de La Fontaine, os *Sermões* de Bossuet, os *Caracteres* de La Bruyère, o *Discurso* de Descartes e os *Pensamentos* de Pascal.

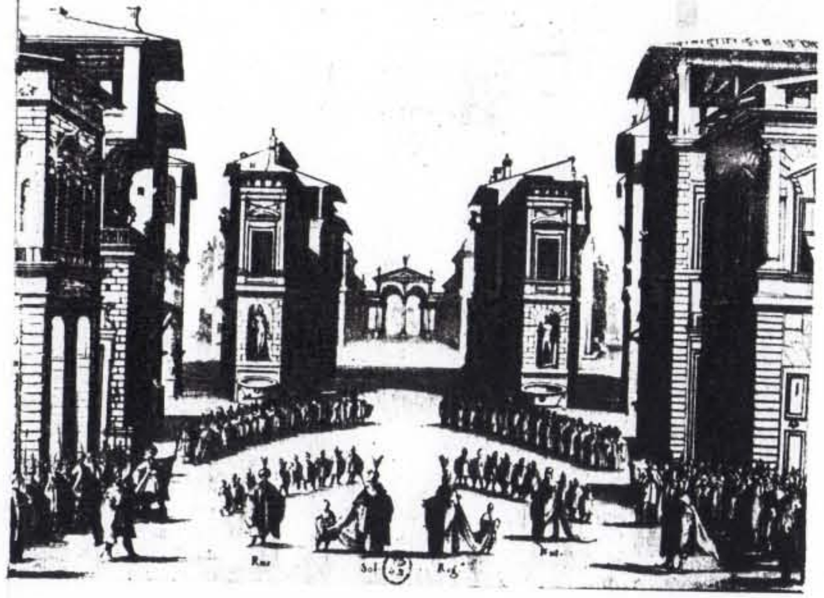
---

[1] Naquela época, em que o Louvre era residência real, portanto privada, chamava-se Cour du Carrousel o que hoje é a Praça do Carrousel.

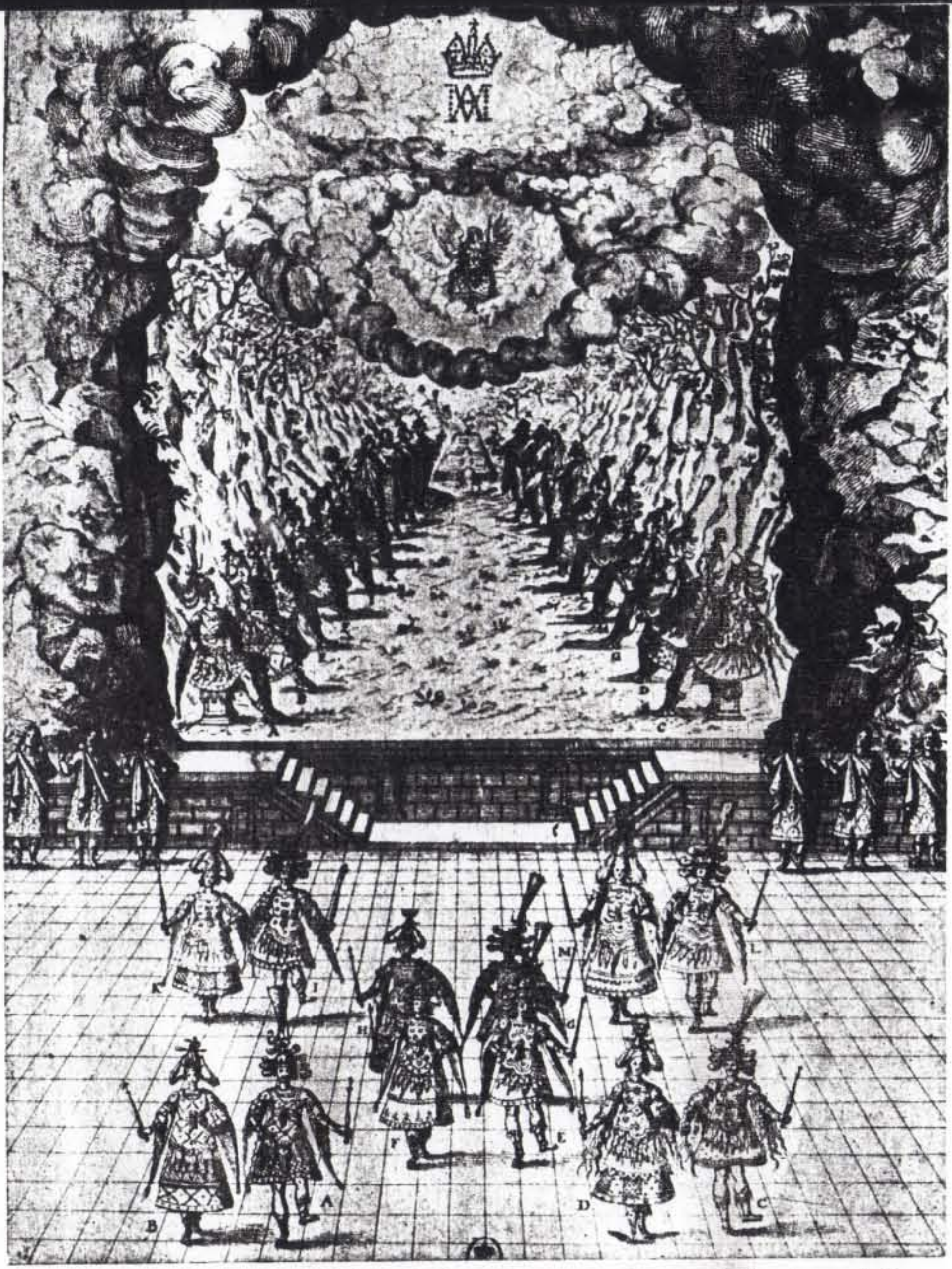
UNIVERSALIDADE DO TEATRO BARROCO



Interior do Teatro Farnèse, em Parma, construído por G. B. Aleotti em 1618. Porta lateral em arco triunfal, galerias em «triforium», anfiteatro segundo o modelo romano, podendo conter perto de três mil e quinhentos espectadores. Foi aqui que, cerca de 1620, foram introduzidos os cenários móveis chamados «telari»

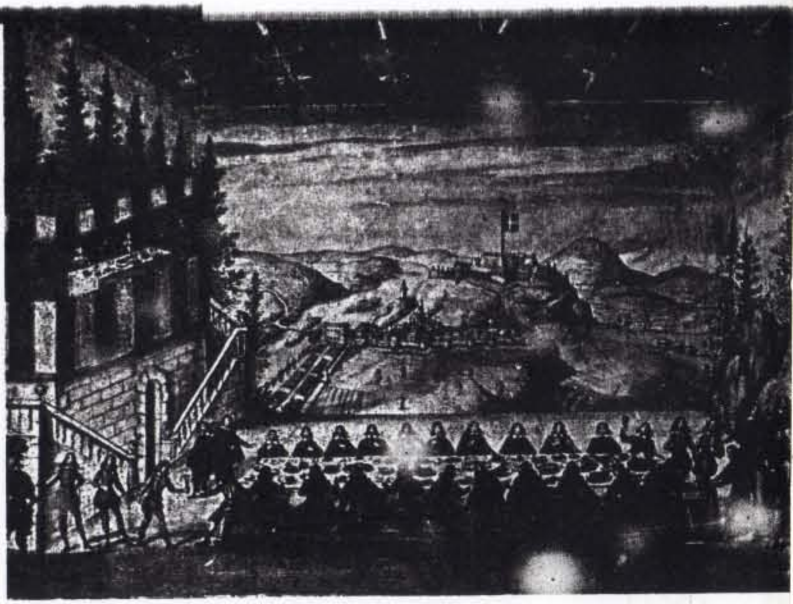


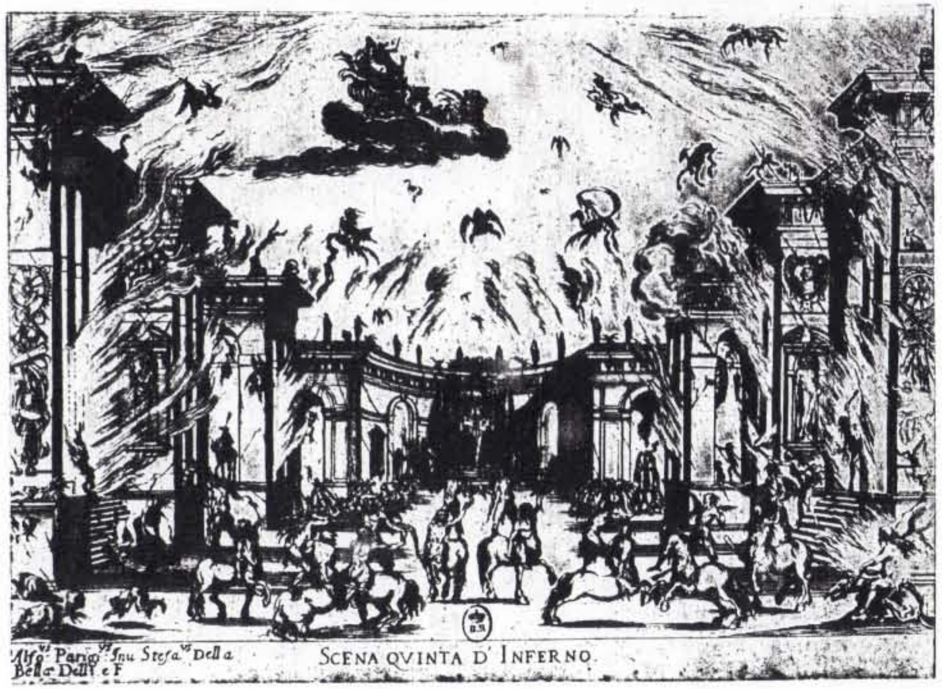
Cenário realizado por Jacques Callot, que foi decorador na corte dos Médicis de 1608 a 1622, para *Il Solimano*, representado em Florença em 1620. Este cenário continua a tradição da cena de Scamozzi, em Vicenza, com a sua divisão tripartida e as ruas em perspectiva. Gravura de J. Callot



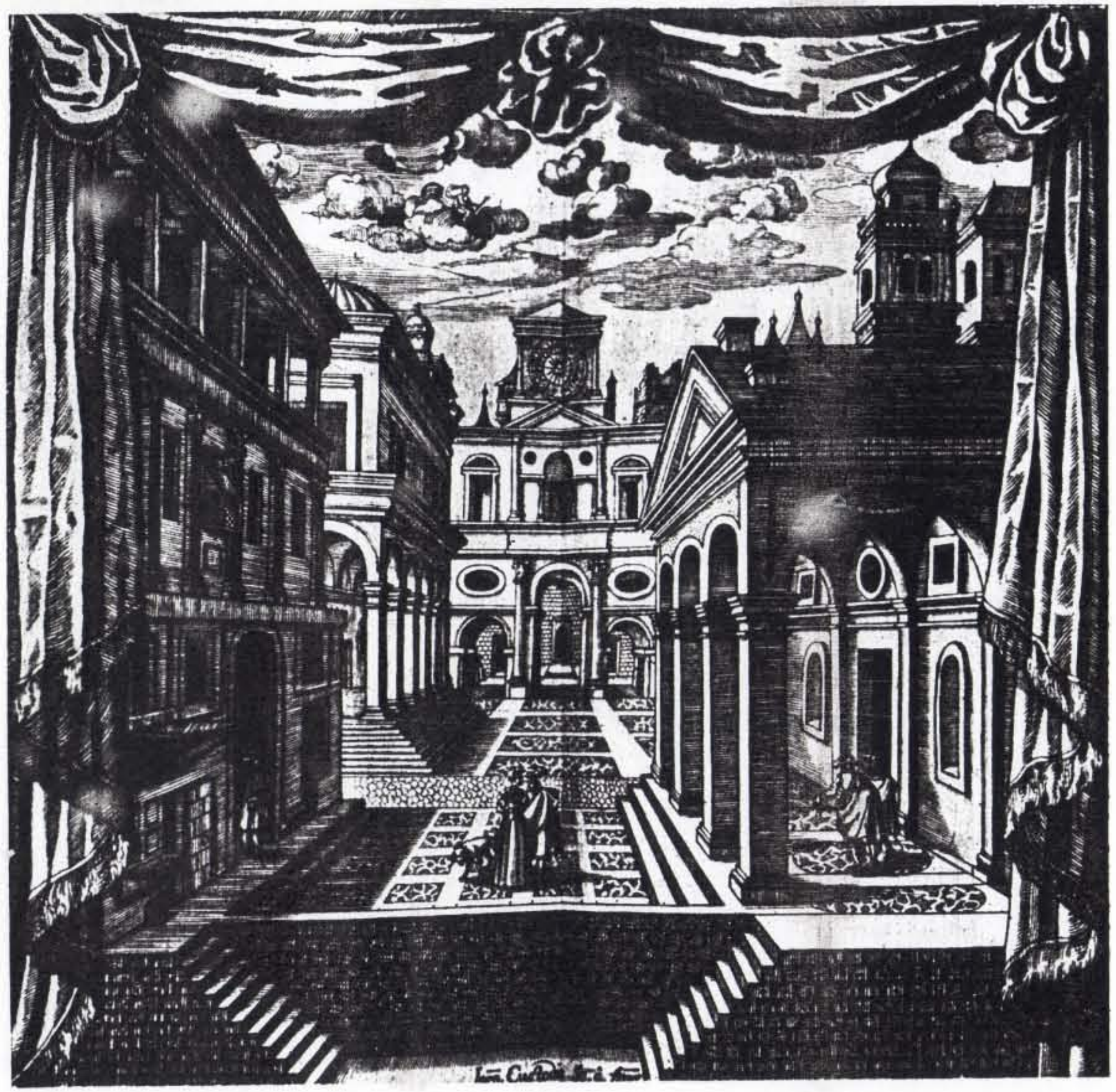
Gravura representando um bailado realizado em Praga, em 1617, provàvelmente por iniciativa dos Jesuítas. Este documento é característico da maneira como os meios cênicos já se encontravam desenvolvidos sob a influência evidente da ópera italiana, com as aparições, as «glórias», o dispositivo do cenário e a plataforma destinada ao corpo de baile, ligadas à cena por meio de escadas

Composição para a cena do banquete no bailado *Il dono del re dell'Alpi*, dançado em Turim, em 1645. Turim, Biblioteca Nacional

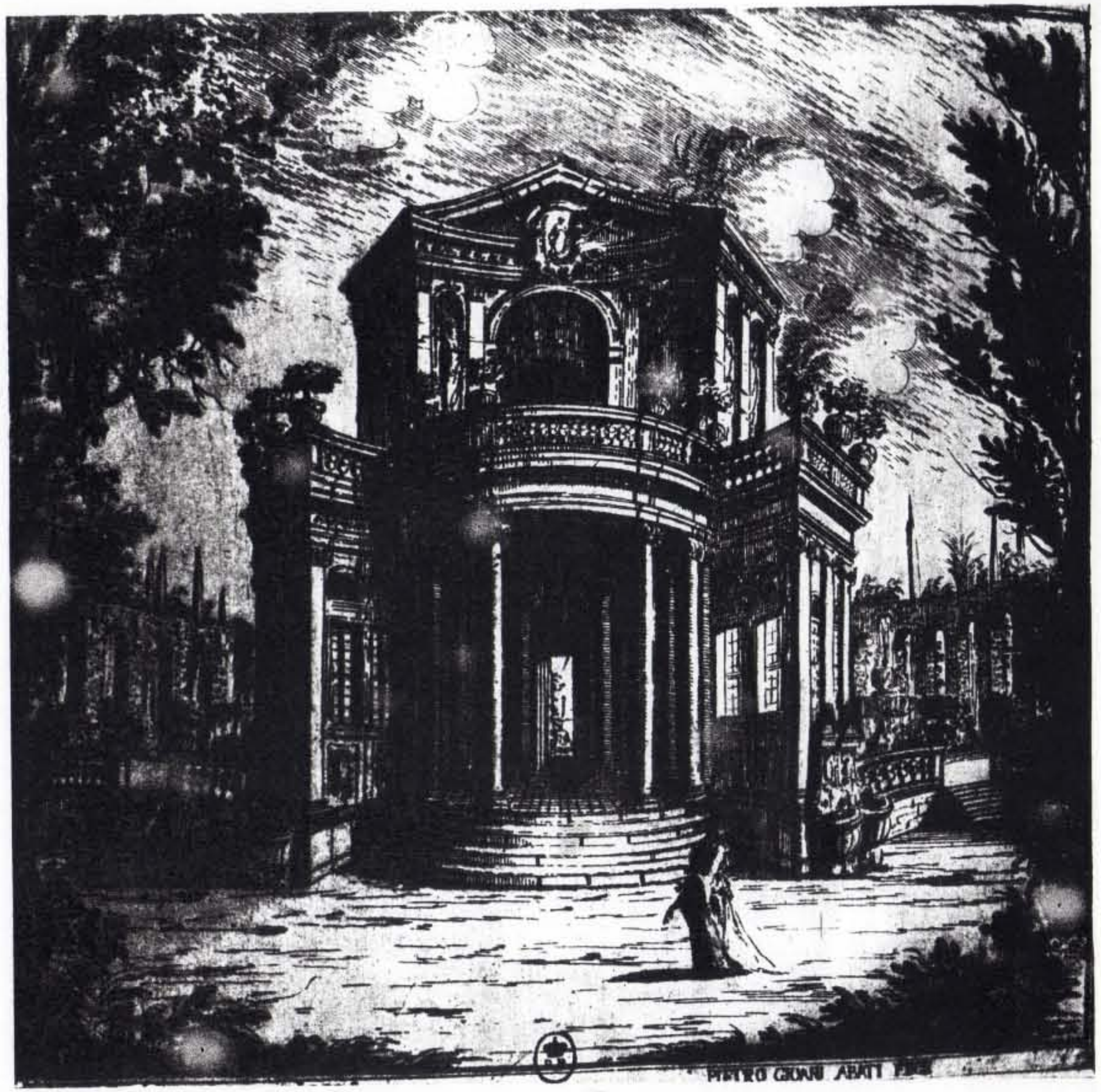



Alfo. Parigi Inu. Stefa. Della Bella Delli e F
SCENA QVINTA D' INFERNO

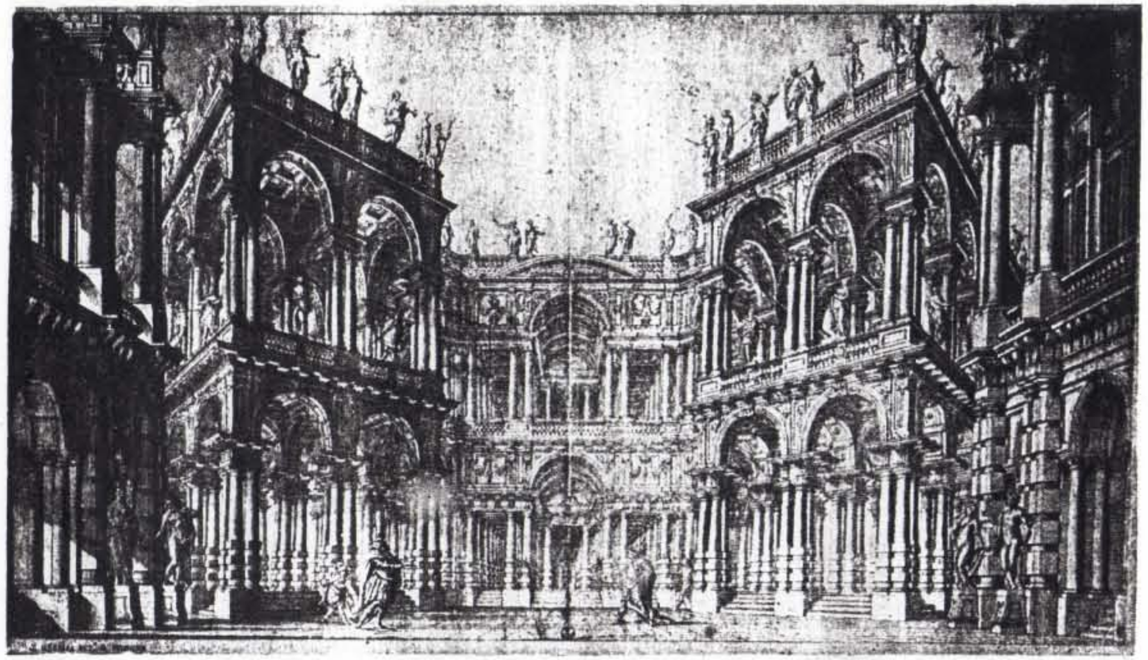
Cenário de Alfonso Parigi, o primeiro dos grandes decoradores do teatro barroco, para *Le Nozze degli Dei*, ópera de Coppola representada em Florença, em 1637. Gravura de Stefano della Bella



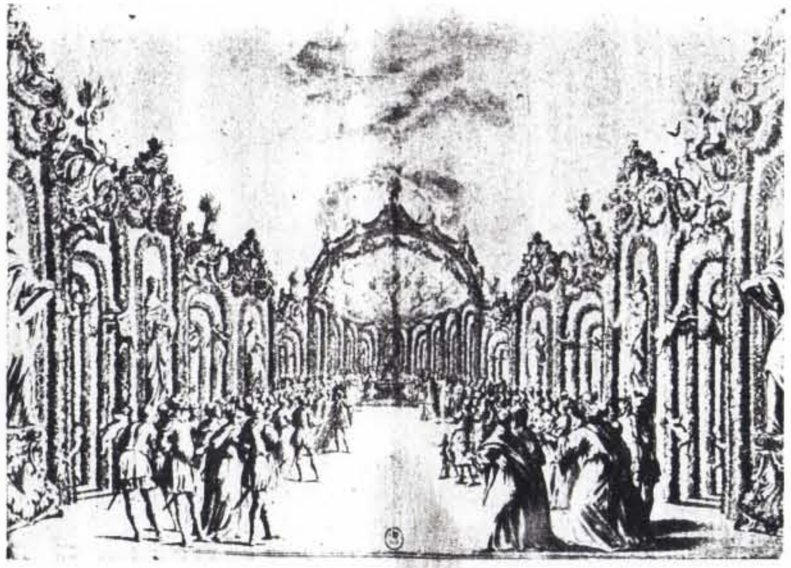
Gravura representando uma «cena de comédia» extraída da obra *Architectura Recreationis* (Ulme, 1640), devida ao arquitecto Joseph Furttenbach, cuja influência foi grande na Alemanha graças ao seu profundo conhecimento de teatro italiano e, em especial, do sistema dos «telari», cenários prismáticos móveis herdados dos «périactes» gregos e aperfeiçoados. Pode ver-se a abertura da cortina e as escadas fazendo comunicar o palco com a sala



Cenário para a representação duma ópera em Turim, construído por Ferdinando Galli-Bibiena (1657-1743), primeiro duma célebre dinastia de seis arquitectos e decoradores de teatro, e criador desta forma de ilusão cénica faustosa que deveria triunfar no século XVIII

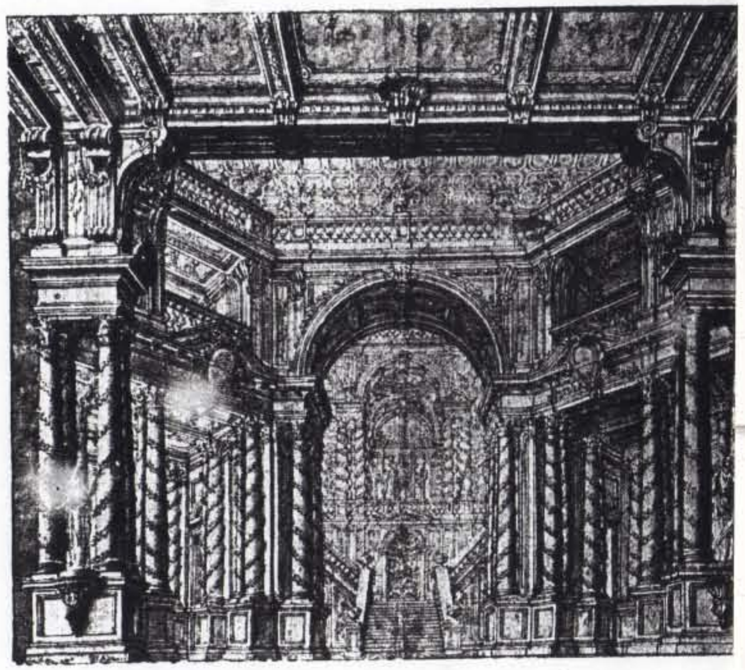


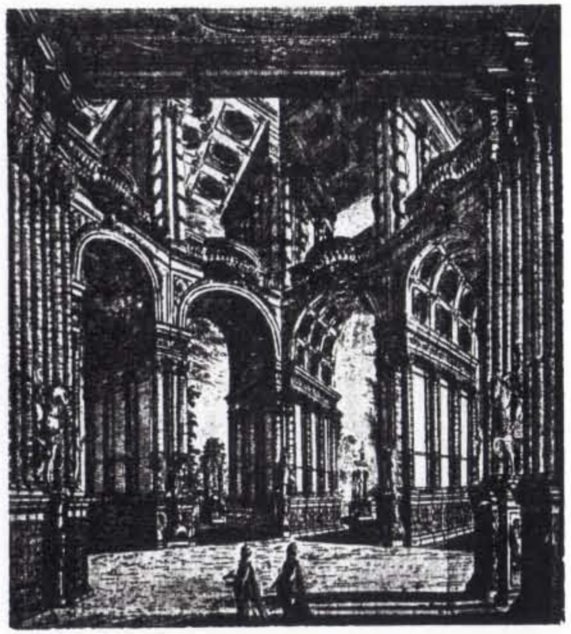
Desenho de Giuseppe Galli-Bibiena (1696-1756), filho de Ferdinando, o maior arquitecto e decorador de teatro do século XVIII, que trabalhou sobretudo na ópera de Viena. Florença, Galeria degli Uffizi



Cenário realizado por Ludovico Burnacini para a representação da ópera *Il Fuoco Eterno*, de Nicolo Minato, em Viena, 1674. Burnacini foi também um dos maiores arquitectos de teatro e o representante típico da *féerie* do barroco. Trabalhou em Viena desde 1652 até à sua morte em 1707. Os seus cenários, gravados por Küssel, publicavam-se juntamente com os libretos das óperas

Desenho (pena e aguarela) de António Galli-Bibiena (1700-1774), filho de Ferdinando, para um cenário. Sobretudo arquitecto, foi quem construiu o Teatro Comunal de Bolonha. Bolonha, Colecção Certani





Desenho para o Teatro dell' Accademia del Porto, em Bolonha (1703), por Francesco Galli-Bibiena (1659-1739), irmão de Ferdinando. Foi ele quem construiu, no final do século XVII, o Teatro Filarmónico de Verona

A ALEMANHA E A ÁUSTRIA

O verdadeiro humanismo alemão só apareceu e só se afirmou completamente com o génio de Goethe e de Schiller, que nunca deixaram de se interessar pelos problemas do teatro. Ambos alimentaram a ambição de renovar a arte dramática, e as suas obras são características dos seus esforços: elas revelam, paralelamente à evolução das suas concepções políticas e sociais, as suas concepções estéticas. Essas concepções dominam a história geral do teatro no final do século XVIII. Da mesma forma que a breve hegemonia literária da Alemanha se impôs com *Werther* (1774), também a hegemonia dramática começou com *Os Salteadores* (1780), ao passo que Lessing lograra já o primeiro drama burguês alemão com *Emília Galotti* (1772).

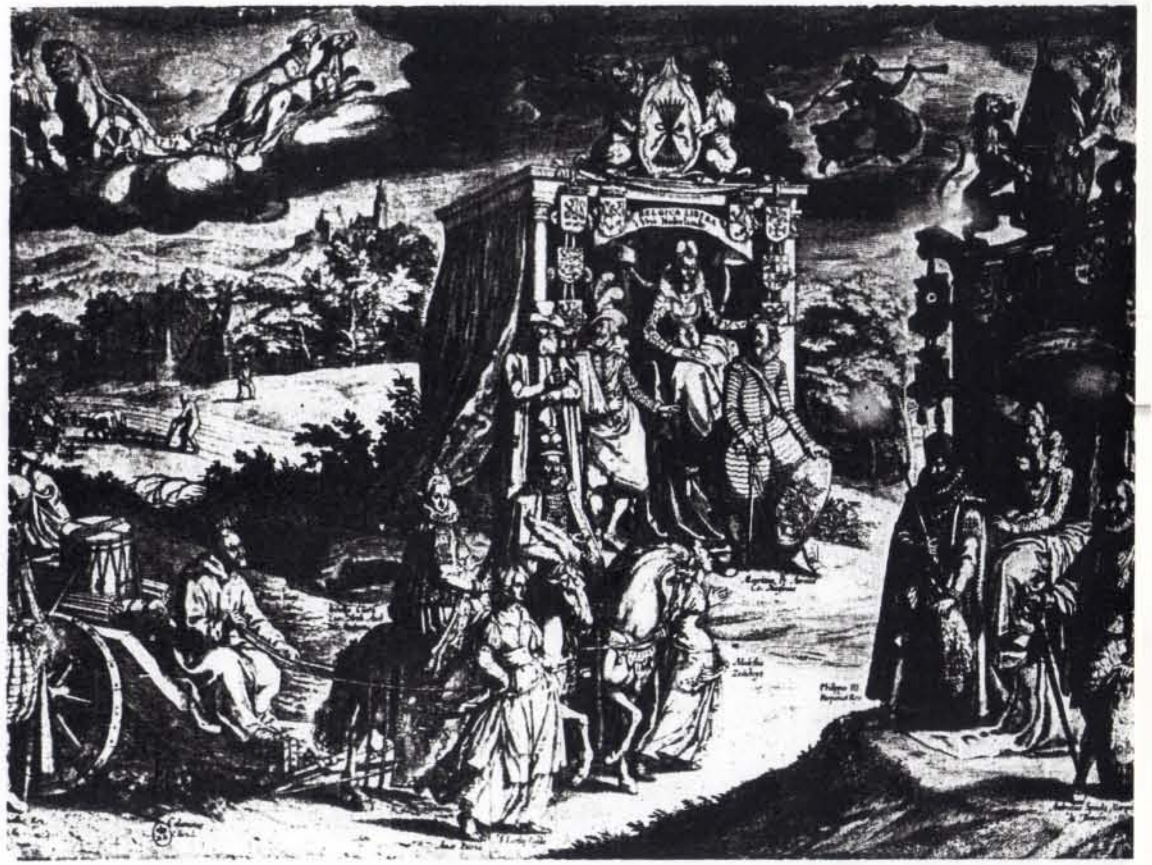
É o lento desenvolvimento político e económico da Alemanha continuamente dividida que faz com que o teatro, da mesma forma que a literatura, não comece a tomar um carácter original e nacional senão no momento em que a Prússia se constitui com Frederico II num verdadeiro estado moderno.

Antes de Lessing, todo o escritor era ou erudito profissional, ou privilegiado, ou professor de qualquer universidade inchado de vaidade, submetido ao feudalismo dos príncipes que reinavam no meio de uma infinitude de estados (sobretudo depois do Tratado de Vestefália, 1648), caídos cruelmente na miséria pela Guerra dos Trinta Anos.

Enquanto na Inglaterra e na França o racionalismo se impunha cada vez mais firmemente, a Alemanha continuava sob a influência predominante da Reforma.

O ano de 1525 fora uma data fatídica para os povos da Alemanha, uma verdadeira catástrofe histórica e cultural por causa da derrota dos camponeses e dos elementos da burguesia a eles reunidos na luta contra o feudalismo. O absolutismo agravara-se, o poder reaccionário era inicialmente antinacional. Era impossível organizar a educação artística, pois nenhum ideal podia animar espíritos tacanhos que apenas reflectiam as impressões recebidas do exterior e a propósito delas discutiam. Deste modo tudo parecia soçobrar, no final do século XVI. Cranach, Dürer, Holbein, Schongauer continuavam a não ter sucessores. Os *Minnesänger* haviam sido por assim dizer esquecidos, e substituídos pelos medíocres «mestres cantores». Hans Sachs era desconsiderado, por ser demasiado vulgar e popular para os eruditos ao serviço dos príncipes. O teatro, que pràticamente só se manifestava nas universidades, era encarado essencialmente como um método pedagógico. Com a Reforma, apenas se escrevera para servir a religião, distraindo-se Lutero, amante do teatro — repitamo-lo —, a ver representar as suas peças pelos estudantes de Wittenberg.

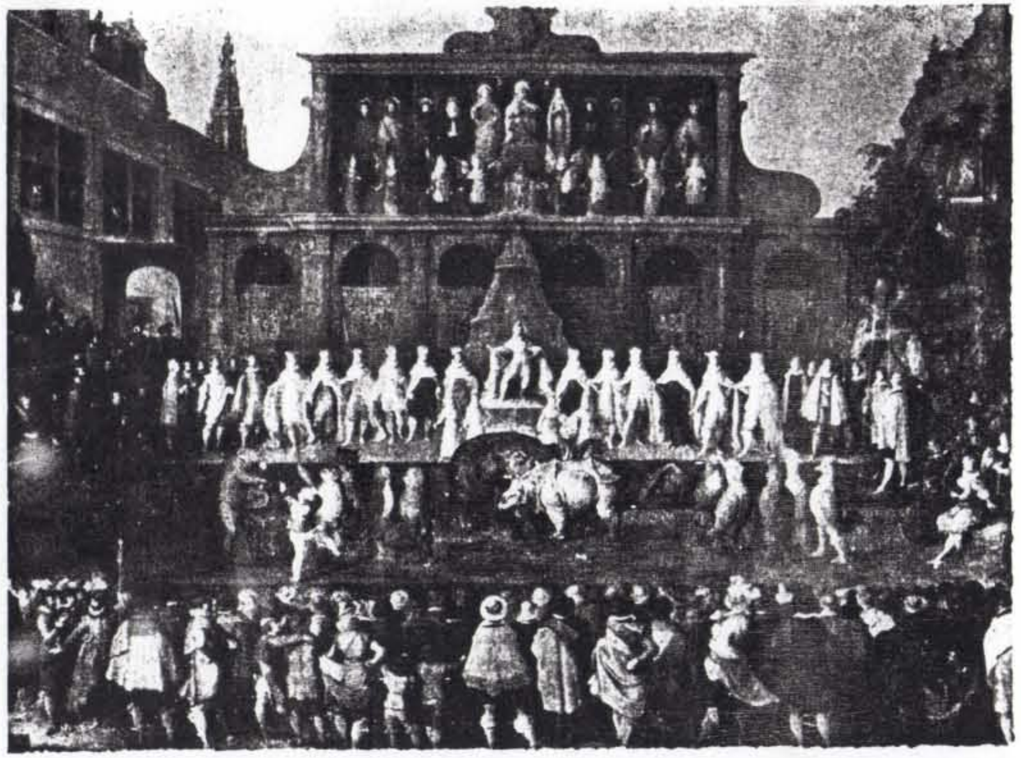
Foi no final do século XVI (1586) que uma importante companhia inglesa, vinda da Dinamarca, se apresentou na Alemanha para representar (quatro anos depois da célebre companhia de ROBERT BROWN), contribuindo para



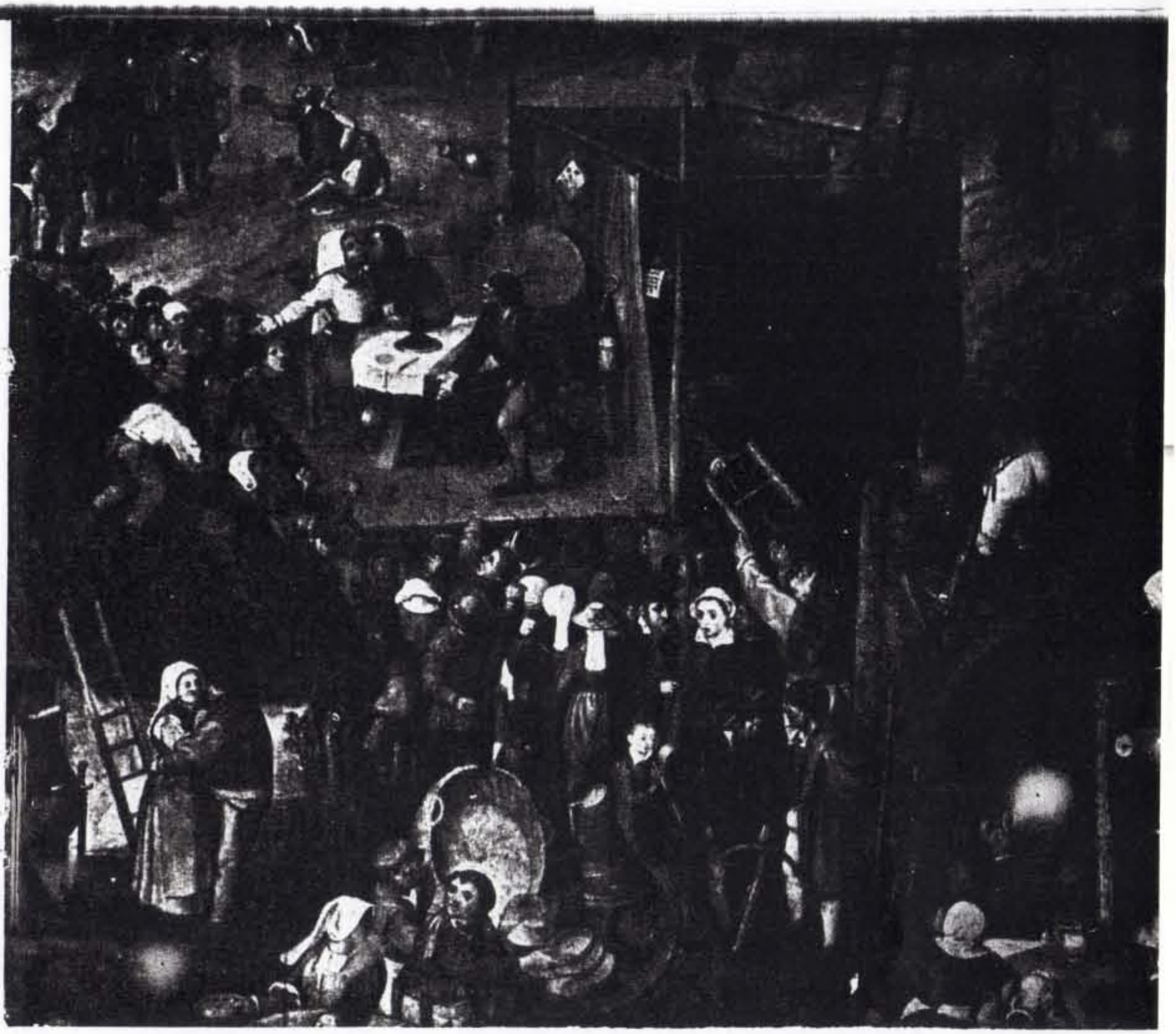
Pormenor duma gravura de Visscher mostrando personagens que vieram receber, aquando da sua chegada, Isabel de Áustria e Alberto, duque de Brabante, que se vê a cavalo. Estas personagens formam «quadros vivos», em construções ligeiras edificadas para esse fim. Cerca de 1600

o desenvolvimento do gosto popular pelo teatro na maior parte das cidades, desencadeando o entusiasmo pela representação dos actores, pela encenação com entreactos, dança, música, cenários e guarda-roupa atraente e variado. Encorajadas por este êxito, outras companhias inglesas percorreram a Alemanha quase permanentemente, parece, até ao fim do século seguinte. O único espectáculo pròpriamente «alemão» que vingou então foi as marionetas, que Lutero e Carlos V haviam protegido. A comicidade das companhias ambulantes inglesas era assim substituída pela dos mistérios e das moralidades, aliás mais ou menos esquecida, exclusivamente reservada aos Diabos e aos Vícios, comicidade grosseira e a maioria das vezes obscena. Se, ainda no caminho de Hans Sachs, Jacob Ayrer e o duque H. J. de Brunswick procuraram temas dramáticos alheios à Bíblia e um carácter tragicómico acompanhado por uma certa encenação espectacular, foi necessário esperar que aparecesse a *Poética* (1624), de Opitz, que fosse representada a sua *Dafné* (1627) primeira ópera alemã, que fosse também representada a primeira tragédia de Andreas Gryphius, *Leão, o Arménio* (1646), escrita dez anos após *O Cid*, de Corneille, para que se reacendesse a discussão sobre as formas dramáticas úteis, para que o teatro alemão reencontrasse pelo menos uma existência teórica procurando definir-se por referência ao teatro inglês e francês da época, e ao teatro italiano subsequente.

A enorme influência dos actores ingleses foi muitas vezes contrariada pela dos autores franceses, tanto mais que a justaposição, mais que a combinação, do trágico e do cómico, nas peças representadas pelas companhias inglesas, tinha chocado os eruditos. «A Renascença culta, segundo Hattner, não reconhecia ao elemento popular o direito de existir», pelo que o debate então aberto não podia deixar de se agravar. Séneca, principal modelo da tragédia, era naturalmente admirado na Alemanha, e Eurípides preferido a Ésquilo e Sófocles, em virtude dos seus gostos sentimentais, filosóficos e morais. Schlegel afirmará: «A tragédia dos gregos, bem imitada, está mais de acordo com a nossa maneira de sentir.» E admirará a ordem, a proporção, a ênfase, e as máximas dessas «colossais marionetas».



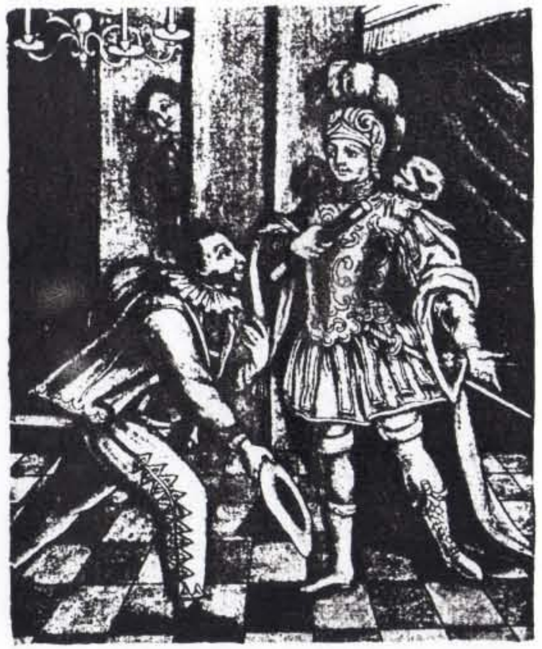
Representação, composta de «quadros vivos», dada por alunos dos Jesuítas, possivelmente na Place Verte, em Antuérpia, a 24 de Julho de 1622, por ocasião das festas para a canonização de Inácio de Loyola. Pintura de Frans Francken (1581-1642). Bruxelas, Galeria Léger



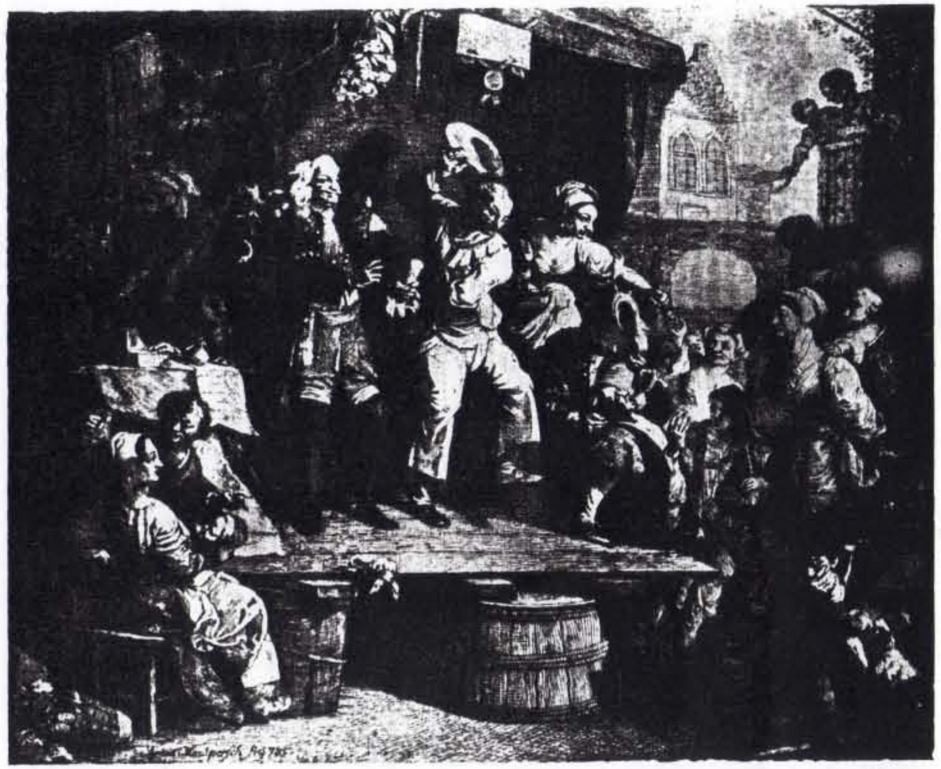
Pormenor dum quadro de P. Balten Balthasar representando, por ocasião duma feira na Holanda, a farsa de *Playerwater*. A mulher, que mandara o seu marido buscar o «playerwater» (poção contra uma doença simulada), é surpreendida, com um frade que a beija, pelo marido que entretanto regressara, escondido numa cesta. Século XVI, Amsterdão, Rijksmuseum

Encontrando-se os alemães colocados assim entre os franceses e os ingleses, tornar-se-lhes-ia natural que procurassem a influência holandesa, bem mais próxima. OPITZ (1597-1639), que foi o primeiro a desenvolver uma teoria alemã do teatro no século XVII, estava muito ligado a Hensius, o qual declarava: «O teatro é uma espécie de escola onde se educam as paixões.» As tragédias de VONDEL (1587-1679) e especialmente aquela que o tornou célebre, *Gisbert d'Amstel*, eram por outro lado perfeitamente representativas de um teatro que visava influenciar ùtilmente a moral através dessa «purgação das paixões» que devia provocar a seguinte réplica de Voltaire: «Quando vou ouvir *O Cid*, vou para admirá-lo e não me preocupo com saber se fico purgado.» Através de Hensius, Opitz, já barroco, continuava a ser aluno de Scaliger, de Pelletier du Mans, de La Taille. Os seus trabalhos acabariam por chegar a uma literatura culta, mas a sua influência iria ultrapassar a qualidade das suas obras, recheadas de sentenças morais. A única originalidade que se lhe pode reconhecer, é de ter abordado todos os géneros, procurando reconduzir a poesia às «regras», como o fizera Malherbe em França, e tratando Hans Sachs de «bárbaro».

Opitz fizera uma tradução das *Troianas*, de Eurípides, representara *Dafné*, para a qual Schutz escrevera a música, espécie de pastoral com cantos e danças que, representada pelos ingleses, iria desencadear o prodigioso êxito de um género de espectáculos que a Alemanha não deixaria nunca de acarinhar. O gosto pela ópera, para o qual a Itália contribuiu e que os Habsburgos de Viena farão desenvolver ainda mais, com o *ballet*, impulsionará a decisão de construir novos teatros na Alemanha, e especialmente teatros públicos, como o de Hamburgo (1650), cuja maquinaria permitia mudar trinta e nove vezes os cenários laterais e, diz-se, mais de uma centena de vezes os cenários do centro da cena. É ainda a Opitz que se deve também a introdução definitiva da oratória na Alemanha, com *Judite* (1653), e a tradução de uma série de peças inglesas ao gosto italiano (*Liebskampf*, 1630).



A personagem de *Hanswurst*, tal como foi criada pelo actor vienense Stranitzky, ele próprio interpretando aqui esse papel, no traje dum camponês de Salzeburgo. Cerca de 1700



Uma cena de *Hanswurst* representada sobre estrados portáteis em Viena. Segundo uma água-forte de F. A. Maulbertsch, 1785. Viena, Arquivos Fotográficos da Biblioteca Nacional

ANDREAS GRYPHIUS (1616-1664) reflectiu ainda mais completamente que Opitz as ideias e os sentimentos da Alemanha durante a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648). Gryphius viajou pela França, onde viu representar Corneille, Quinault, Rotrou, Garnier, e pela Holanda, onde o teatro de Vondel dominava a cena ao lado do de Shakespeare. De todos se serviu para uma obra que apresenta heróis nobres, disciplinados, capazes dos maiores sacrifícios. Por esse motivo ela será representada sobretudo nas universidades e nos colégios até ao momento em que as suas ideias sejam consideradas perigosas para a religião, a moral e a política, segundo uma proibição mantida de 1648 a 1659.

Não se tratava ainda de teatro público fixo na Alemanha. Só os príncipes dispunham, nos seus palácios, de salas adaptadas. O povo reunia-se em volta dos estrados das companhias ambulantes estrangeiras, dos farsantes e dos exibidores de marionetas, cujo êxito não deixaria de crescer ao longo de todo o século seguinte. Tudo leva a crer que a primeira sala pública foi a de Breslau (1677). As primeiras companhias alemãs teriam aparecido depois de 1643, ao passo que os actores ingleses já estavam estabelecidos em Hamburgo. A Igreja, como noutros lados, mostrava-se hostil aos actores. Os amadores eram sobretudo professores e estudantes. Os próprios *Meistersinger* eram artesãos. As representações efectuavam-se em toda a espécie de sítio, e, por vezes, davam provas de um realismo que concordava com os costumes da época. As tragédias de Gryphius exaltavam a paciência estóica ante a adversidade: pessimismo característico à mistura com misticismo. Enquanto em Corneille triunfava o dever, em Gryphius era a paciência e a preparação para a morte. Élie Schlegel não hesitará em comparar este sentido trágico ao de Shakespeare... Convém no entanto assinalar que as cinco tragédias de Gryphius, escritas em alexandrinos rimados num estilo afectado e declamatório, muito apreciadas no seu tempo, não tiveram qualquer influência posteriormente. Desse ponto de vista, *Leão, o Arménio* ficou exemplo para a história. As comédias de Gryphius não são melhores do que as tragédias, excepto talvez *O Fantasma Apaixonado* e *A Amada Eglantine*, esta escrita em verso e em dialecto silesiano.

Quarenta e cinco peças de Christian Weise (1642-1708), todas elas enfadonhas, apenas visam «moralizar» a juventude e nada acrescentam à glória do teatro alemão, tal como as de Lohenstein, que ressuscitam para a cena o alegre *Hanswurst*, mas só alimentam os espectáculos universitários. Tudo leva a crer que tenha sido a juventude de Leipzig quem, ao representar em 1669 uma tradução de *Polyeucte*, de Corneille, entusiasmou a criação de uma companhia. Sob a direcção de Johann Velthen, esta *berühmte Bande*, finalmente associada à corte de Saxe, empreendia todavia *tournées*, representava Molière e Corneille e tentava atrair o público com encenações em que se podia ver Polyeucte, por exemplo, surgir com a cabeça decepada entre as mãos... O inêxito iria fazer regressar a improvisação e o cómico do *Hanswurst*, suscitar uma autêntica organização teatral na corte de Dresda e uma nova experiência com as comédias de Molière. Novo malogro de Johann Velthen, que retomava então as farsas improvisadas alargando-lhes os limites: isso deu possìvelmente origem a *Haupt-und Staatsactionen*, da qual não se conservou nenhum manuscrito, mas que sabemos ter-se imposto durante meio século.

Convém fixar que, nesse tempo (cerca de 1700), se contavam dez a doze óperas representadas e apenas uma comédia; que Leipzig (1663), Nuremberga (1667) e Hamburgo (1678) possuíam uma maquinaria nova capaz de

responder ao gosto geral para as cenas de horror (como, por exemplo, no *Cristo Moribundo*, no momento em que Judas se enforcava e se rasgava o seu ventre, via-se Satanás recolher as entranhas, fechá-las dentro de um saco e voltar a cantar uma ária adequada à circunstância). Desde 1686, a personagem de *Hanswurst* intervinha dialogando em vez de recitar e um novo atractivo era introduzido: as mulheres subiam finalmente à cena. Mas isso não impedirá a ópera alemã de ceder o seu lugar, desde o princípio do século XVIII, à ópera italiana pròpriamente dita. A decadência do teatro generalizava-se; a sua protecção não era efectiva senão na corte de Viena.

Foi necessário esperar por Gottsched (1700-1766), isto é, o século XVIII, e com ele pelo conflito das teorias, pela actividade dos novos teatros em numerosas cidades e, sobretudo, pelo desenvolvimento das companhias alemãs (como a de Konrad Ackerman, após a companhia de Johann Velthen), pelo extraordinário êxito de um actor como Kohlhardt e de uma actriz como Carolina Neuber, pela influência dos filósofos ingleses e franceses, e, finalmente, pela penetração das companhias italianas, assim como pela autoridade vigorosa de Frederico o Grande, que sucedeu à de Guilherme I *(Nicht raisonnieren)*, para que se tornasse possível a elaboração de novas formas dramáticas que Lessing instigou e representou melhor do que ninguém.

Gottsched era um grande admirador de Boileau. Também ele se limitou a escrever um teatro erudito, universitário, tomando para si as tradições de Opitz, e servindo-se muitas vezes, como modelos, de Regnard, Destouches e do dinamarquês Holberg, um teatro conforme com as «regras», mas pretendeu introduzir na Alemanha a tragédia clássica, o que desencadeou uma violenta polémica com os Suíços e deu a Lessing, em seguida, mais um motivo para elaborar as suas teorias cobrindo de ridículo o autor de *Catão Moribundo*, tragédia imitada do *Catão* de Addison e, sem dúvida, do de Deschamps. No entanto, a amizade da primeira grande actriz alemã, Carolina Neuber (1692-1770), paciente, tenaz, influente, permitiu a Gottsched dar a conhecer um repertório novo com novos actores, provocar novas vocações modificando a apresentação das obras, especialmente pela reforma do guarda-roupa até então muitas vezes extravagante, dando assim um verdadeiro impulso a uma actividade teatral que, de Viena a Hamburgo, iria encontrar razões de êxito.

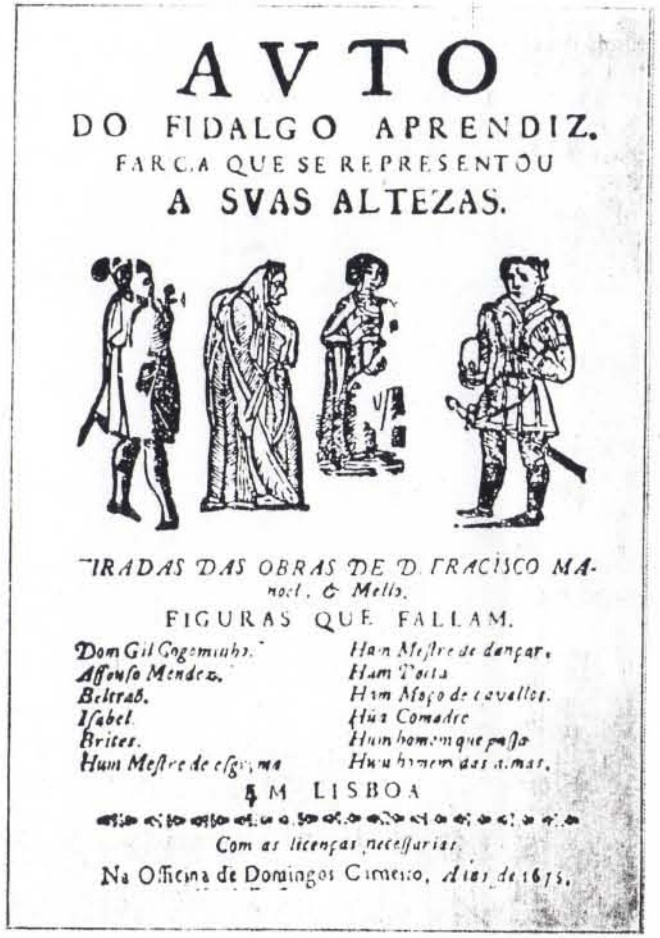
Recordemos ainda, neste momento, que a Guerra dos Trinta Anos provocara uma miséria horrível, fomes e atrocidades sem nome, que as perseguições religiosas se tinham agravado, que a pilhagem se tinha tornado um hábito, que por toda a parte os aventureiros ditavam a lei; que após a paz de Vestefália a Prússia não parara de se expandir, mas que também o Grande Eleitor acolhia os perseguidos, os emigrados protestantes franceses, que supriam a falta de arquitectos, de médicos, de juristas, e aperfeiçoavam a técnica das profissões, contribuindo desta forma para garantir a força do estado prussiano, que pela primeira vez se constituía já com a ideia do «Vaterland», da pátria alemã... Não poderemos esquecer, para compreender o que se vai passar também no domínio do teatro, que após a morte de Frederico-Guilherme (data da revolução da burguesia inglesa, 1688) Frederico I foi proclamado e reconhecido rei da Prússia (1700), por ódio a Luís XIV e a Carlos XII, pelos vários estados que tinham participado da coligação contra eles. Desde então, a ideia de nacionalismo caminhou paralelamente com a de unidade. A língua alemã reflecte-o: ela procura-se, descobre-se, define-se. E Frederico o Grande, mais culto, falando ainda melhor francês que alemão, enquanto se correspondia por exemplo com Bolingbroke e Voltaire, sem abandonar a chefia do exército, impôs a sua administração, desenvolveu a agricultura e a manufactura, ampliou o reino vencendo a Áustria, a França, a Rússia, a Suécia e outros príncipes alemães, e dando assim à Prússia uma autoridade e uma prosperidade tais que os intelectuais acabarão por tomar consciência da necessidade de criar uma literatura que seja, como a política, finalmente nacional.

PORTUGAL

Em Portugal, a dominação castelhana veio completar a acção nefasta do Santo Ofício, esterilizando as fontes originais do teatro português, cuja evolução sofre, entre as últimas décadas de quinhentos e as primeiras de setecentos, uma longa e penosa solução de continuidade. A vinda a Portugal de companhias espanholas (vulgarmente denominadas *bogigangas*) que actuavam nos pátios de comédias, construídos à semelhança dos *corros* castelhanos — de que o mais antigo foi o do Borratém, que já funcionava em 1588, e o mais importante foi o das Arcas, activo durante todo o século XVII — tornou familiar o repertório do *siglo de oro*, cuja influência ganhou os autores nacionais, que passaram a exprimir-se no idioma do país vizinho. Alguns deles, como Jacinto Cordeiro, João de Matos Fragoso, António Henriques Gomes e Manuel Freire de Andrade, viram as suas peças recebidas com igual agrado pelo público de Lisboa e Madrid. E até os que se mantiveram fiéis às formas do auto tradicional, como Francisco Rodrigues Lobo, Manuel Coelho Rebelo, Pedro Salgado e, sobretudo, D. Francisco Manuel de Melo (1608-1666) — cuja farsa *O Fidalgo Aprendiz* (publicada em 1665) combina a malícia, entre ingénua e mordaz, das farsas vicentinas com a desenvoltura e o garbo das comédias espanholas de capa e espada, e deverá considerar-se o único texto válido de que pode ufanar-se a literatura dramática portuguesa do século XVII —, não desdenharam recorrer, em mais do que uma ocasião, ao castelhano quando puseram a falar as suas *dramatis personae*.

Um outro tipo de manifestações cénicas que, então, conheceu grande voga foi constituído pelas tragicomédias edificantes que, para fins didácticos e com declarada intenção apologética, os padres jesuítas faziam representar nos respectivos colégios em Lisboa, Coimbra e Évora, procurando compensar a sua intrínseca monotonia com a sumptuosidade decorativa da montagem e a opulência do guarda-roupa, como pode ajuizar-se pelo relato minucioso que nos foi legado de uma delas, a tragicomédia *Descobrimento e Conquista do Oriente*, do Padre António de Sousa, encenada em 1619 no Colégio de Santo Antão para homenagear Filipe III de Espanha (II de Portugal). De entre os vários autores dessas tragicomédias — um Miguel Venegas, um Simão Vieira, um António de Abreu, um João da Rocha —, saliente-se contudo o Padre Luís da Cruz (1543-1604), cujas obras, representadas no Colégio das Artes de Coimbra, se publicaram em Lião em 1605 e patenteiam, sobre as demais, um equilíbrio técnico e uma liberdade de invenção muito maiores.

Já, porém, no século imediato o panorama teatral iria modificar-se. Sob a denominação de «teatro de cordel» publicam-se e representam-se centenas de comédias, farsas e entremezes, originais ou adaptados; e em 1756 funda-se a Arcádia Lusitana, que entre os seus objectivos principais inscrevia a restau-



AVTO
DO FIDALGO APRENDIZ.
FARÇA QUE SE REPRESENTOU
A SVAS ALTEZAS.

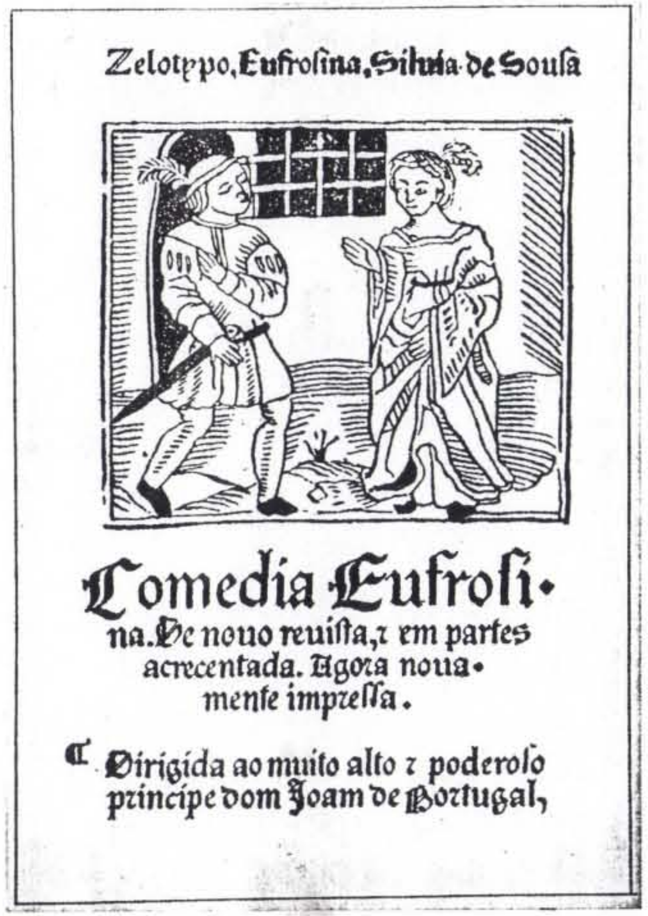
TIRADAS DAS OBRAS DE D. FRACISCO MA-
noel, & Mello.
FIGURAS QUE FALLAM.

Dom Gil Cogominho.
Affonſo Mendez.
Beltraõ.
Iſabel.
Brites.
Hum Meſtre de eſgrima
Hum Meſtre de dançar.
Hum Poeta
Hum Moço de cavallos.
Hũa Comadre
Hum homem que paſſa
Hum homem das armas.

EM LISBOA

Com as licenças neceſſarias.
Na Officina de Domingos Carneiro, Anno de 1675.

A única obra teatral portuguesa do século XVII digna de figurar no repertório é o Auto (ou Farça) do *Fidalgo Aprendiz*, de D. Francisco Manuel de Melo, de que a gravura reproduz o rosto da edição de 1675 ração do teatro nacional. Lentamente, dissolve-se a influência do teatro espanhol, destronado pela ópera italiana e pelo teatro francês clássico. Na Academia da Trindade (inaugurada em 1735), nos teatros mandados construir por D. João V e D. José (o Teatro da Ajuda em 1739, a Ópera do Tejo em 1755, destruída pelo terramoto desse ano), no Teatro de S. Carlos (inaugurado em 1793), cantores e maestros italianos e portugueses ergueram a arte do canto a uma altura que, entre nós, não voltaria a ser atingida. E nos teatros populares como o do Bairro Alto, da Rua dos Condes, do Salitre ou da Graça, ao lado dos melodramas de Metastásio, das comédias de Goldoni e Molière «adaptadas ao gosto português», das tragédias de Racine e Voltaire, representavam-se, para um público inculto mas entusiasta, as farsas e entremezes de Nicolau Luís (que foi director do Teatro do Bairro Alto no último terço do século XVIII, e entre dezenas de peças escreveu uma graciosa sátira dos costumes dos seus contemporâneos, *Os Maridos Peraltas e as Mulheres Sagazes*, 1783), José Daniel Rodrigues da Costa (*Teatro Cómico de Pequenas Peças*, 1797), Leonardo José Pimenta (cujo entremez *A Ambição dos Tartufos Invadida*, de 1770, secundava a política antijesuítica do marquês de Pombal), Pedro António Pereira, José Caetano de Figueiredo, Manuel Rodrigues Maia, Fernando Vermuel, António Xavier Ferreira de Azevedo, Ricardo José Fortuna e muitos outros cujos nomes não chegaram até nós; os provérbios de Manuel José de Paiva; e as «óperas joco-sérias» de António José da Silva, «o Judeu», nascido no Brasil em 1705, que a Inquisição queimou «por culpas de judaísmo» em 1739, após um processo iníquo que ainda hoje não é possível ler sem um frémito de indignação, privando assim o teatro português de uma das suas personalidades mais ricas e mais bem dotadas. Na sua reduzida obra, que entre 1733 e 1738 subiu à cena no Teatro do Bairro Alto, destacam-se uma *Vida do Grande D. Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança* e uma comédia satírica, *As Guerras do Alecrim e da Mangerona*, notáveis de movimento cénico e de espírito crítico, além de várias peças de tema mitológico (*Anfitrião, Labirinto de Creta, Os Encantos de Medeia, Variedades de Proteu, Precipício de Faetonte*) que subtilmente põem em causa a linguagem e os costumes convencionais da sociedade aristocrática de setecentos.

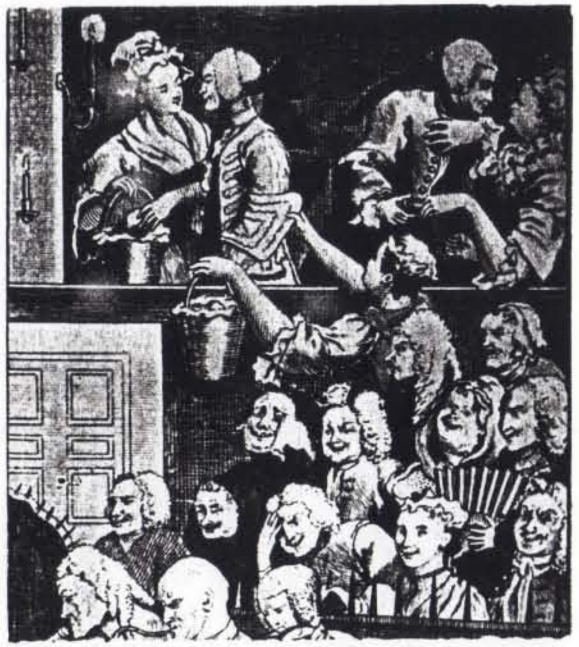


Zelotypo, Eufroſina, Siluia de Souſa

Comedia Eufroſi-
na. De nouo reuiſta, ⁊ em partes
acrecentada. Agoꝛa noua-
mente impꝛeſſa.

¶ Dirigida ao muito alto ⁊ poderoſo
pꝛincipe dom Joam de Poꝛtugal,

Cena da comédia *Eufrósina*, novela dialogada de Jorge Ferreira de Vasconcelos. Portada da edição publicada em Évora (1561)



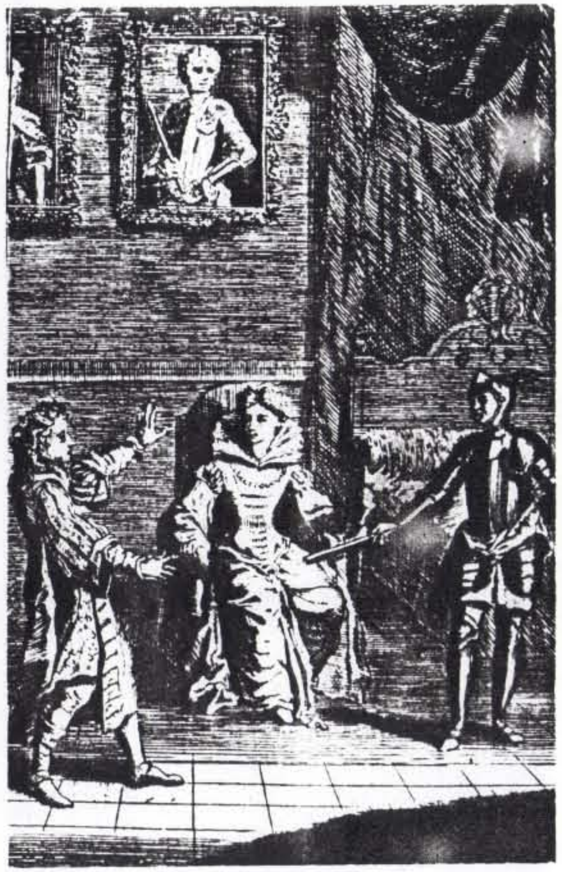
O público numa sala de teatro em Londres.
Segundo Hogarth

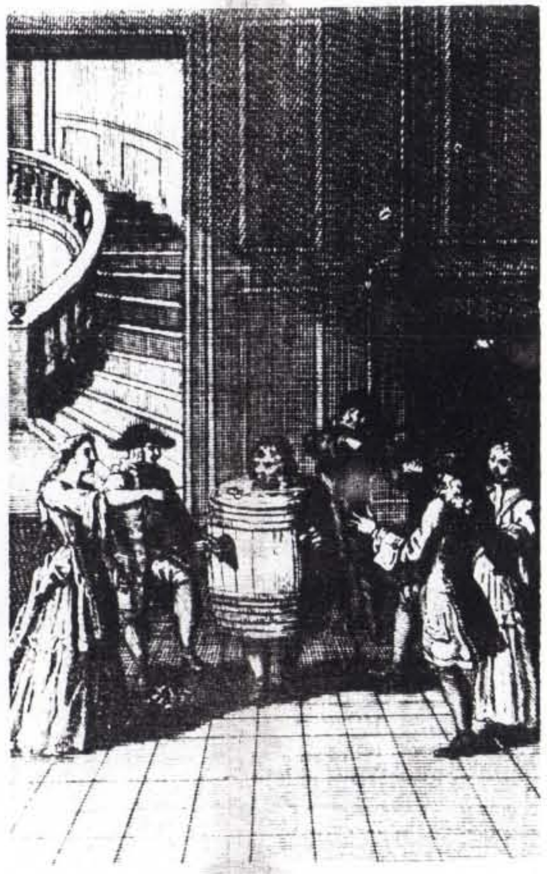
O NASCIMENTO DO TEATRO BURGUÊS NO SÉCULO XVIII

A INGLATERRA

COM a restauração dos Stuarts, quer dizer, com o regresso de Carlos II em 1660 (ele autorizará em 1661 a reabertura oficial das salas de espectáculos), e depois com a Revolução burguesa de 1688, começa uma nova época na Inglaterra. Esta época reflectir-se-á sobretudo na sua produção teatral e, pelas suas experiências, pelas disputas que as suas tendências suscitam, pelas influências que exprime, preparará as formas particulares do «classicismo» que caracteriza o século XVIII inglês até ao aparecimento das primeiras obras do romantismo.

De 1660 a 1668, a nobreza que vivera em França os seus anos de exílio, assimilando aí os costumes e o espírito da corte e sobretudo o que esses costumes e esse espírito mantinham de brilhante e frívolo, adquirira o gosto pelos prazeres e pelo teatro. O poderio crescente dos puritanos marcara o

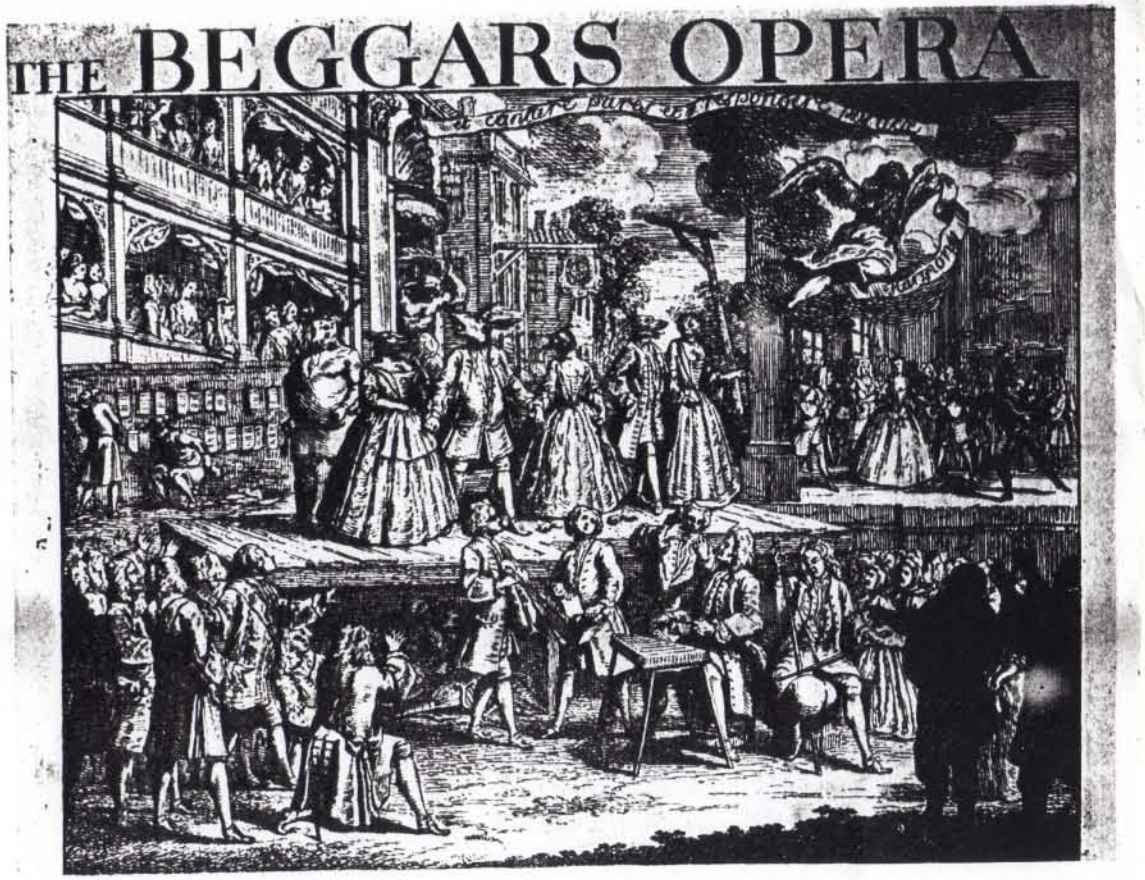




Uma cena de *Hamlet* (Edições Rowe, Londres, 1709, edição em que as obras de Shakespeare foram agrupadas pela primeira vez pelo autor dramático Nicolas Rowe, e enriquecidas com indicações cénicas, divisão em actos, entradas e saídas dos actores, etc.). Os trajes lembram ainda a época isabelina

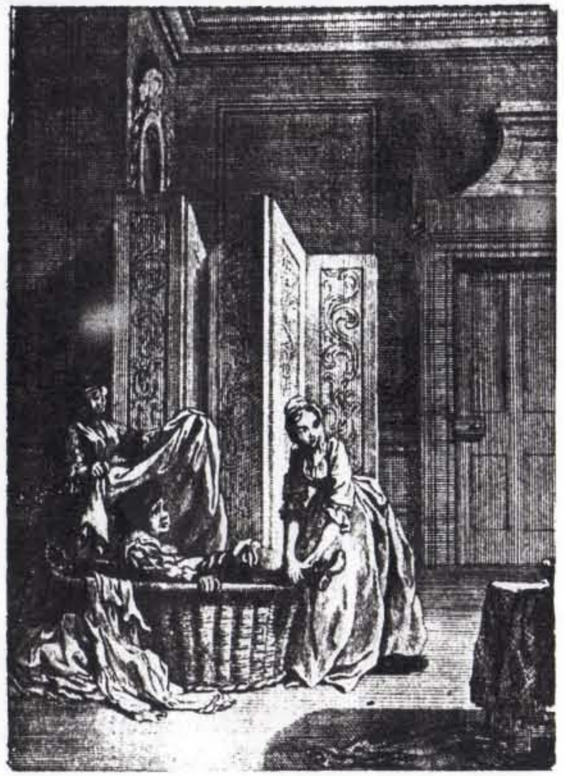
Cena de *Love in a Tub*, de George Etheredge (editado em Londres, 1715), representada no Lincoln's Inn Fields Theatre, em Londres, 1714, ano da sua reabertura

fim da Renascença, com as lutas contra as seitas. A burguesia tinha procurado uma espécie de equilíbrio geral da sociedade através da mistura da paixão e da austeridade que o tempo de Cromwell ilustra de forma especial. Este, no entanto, autorizou certas representações de ópera «à italiana». O movimento de vida que a literatura dramática isabelina reflectira de forma magnífica e original desaparecera do teatro. Embora o ataque de Prynne, denunciando o teatro como sendo de origem diabólica no seu célebre panfleto de 1632, lhe tivesse valido o pelourinho, a verdade é que ele não deixara de auxiliar os puritanos a obter o seu primeiro êxito. Esta burguesia, já

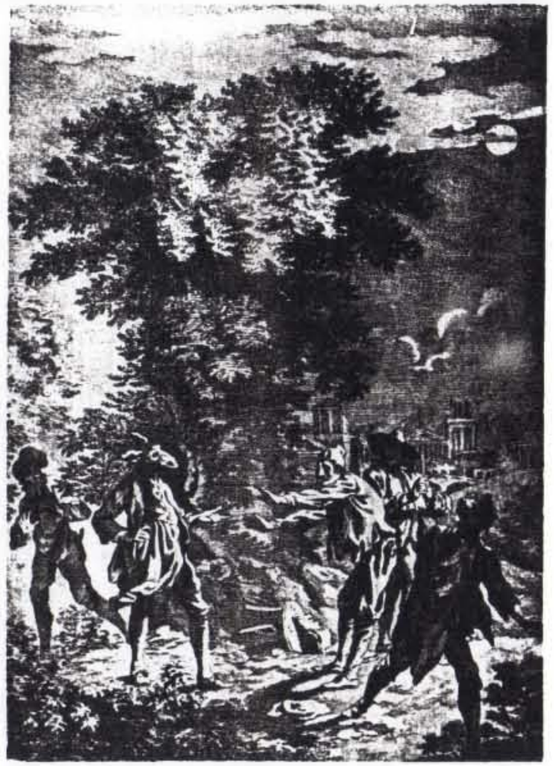


Cena burlesca de *The Beggar's Opera*, representada em Londres em 1728. Segundo um desenho de William Hogarth, do mesmo ano

consciente das suas forças, não obtivera do Parlamento que este impusesse a sua vontade ao poder real? Exigindo não apenas o encerramento mas a própria demolição dos teatros e a aplicação aos actores recalcitrantes da tortura do chicote! A sociedade da Restauração, onde se misturavam a nobreza da corte com a nobreza da província, na sua maioria composta por libertinos, intrigantes, ambiciosos, importadores da moda francesa, não podia deixar de reagir com violência contra a intransigência dos puritanos, dos burgueses revolucionários. Iria desencadear um deboche feito de licenciosidade e sátira. Entretanto, o modo como no decurso do exílio esta nobreza se familiarizara com a literatura e o teatro franceses, considerados como modelos, prepararia formas um pouco mais moderadas. Traduzem-se e adaptam-se as obras francesas, dando-se por vezes tanta importância a Quinault como a Racine. Desprezam-se as peças julgadas pobres e vulgares. Recusa-se reconhecer em



As Alegres Comadres de Windsor

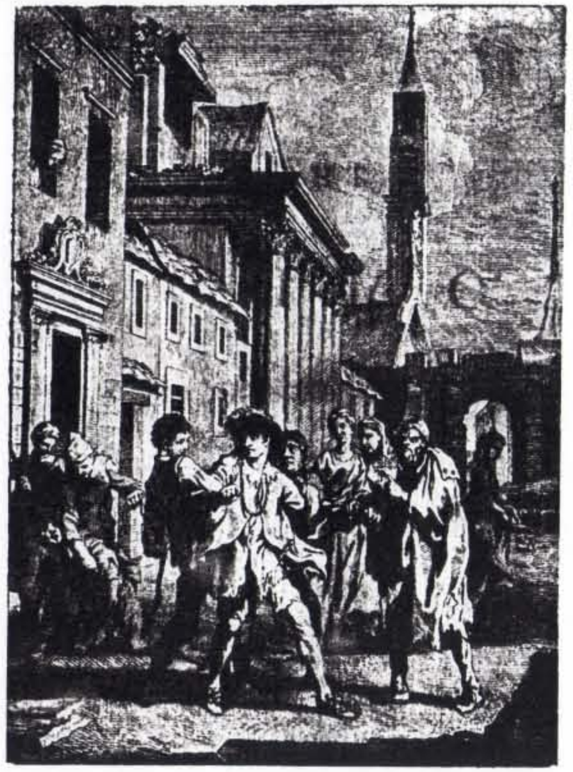


O Sonho de Uma Noite de Verão

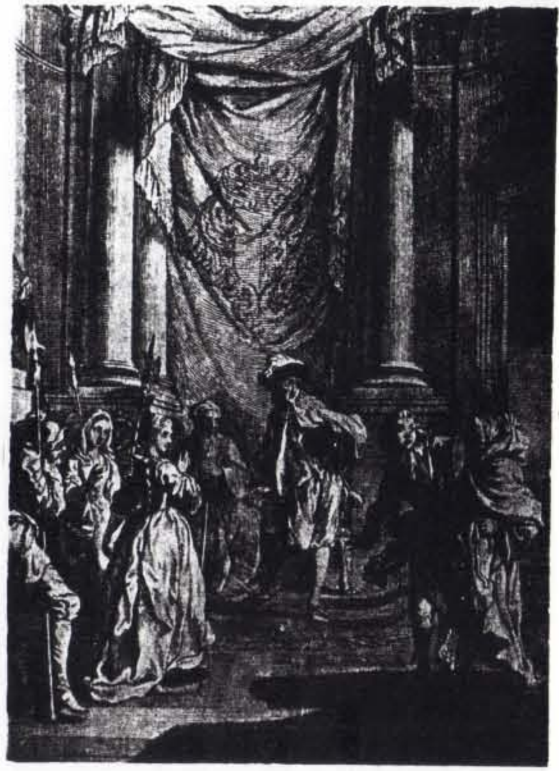
Ilustrações de H. F. Gravelot para a edição, em 1744, das obras de Shakespeare em Oxford

Shakespeare o autor mais representativo do génio nacional. A nobreza exigia um teatro capaz de satisfazer os seus desejos, um teatro que fizesse parte da sua vida. Ela queria reencontrar o prestígio, afirmar os seus privilégios. O seu gosto pelas peças, pelas adaptações, às vezes plágios, recheados de divertimentos, parecia-lhe o que havia de mais aristocrático. A burguesia, que desejava apenas dominar pelo poder do dinheiro, num estado de segurança finalmente reconquistado, mantinha-se alheada destas preocupações. Por isso será um público restrito que frequentará o teatro, e mesmo esse mais para se mostrar e ver do que para ouvir. Único sobrevivente de outra época, MILTON impõe o seu génio com o drama filosófico *Samson Agonistes*.

WILLIAM DAVENANT (1606-1668), que viveu em França e aí sofreu a influência dos Italianos, obteve de Carlos II, com THOMAS KILLIGREW, a reabertura de duas salas. A King's House e o Duke of York's Theatre iriam satisfazer largamente as necessidades do público; com efeito, a receita foi tão pequena que, em 1662, as duas companhias tiveram de se fundir e os autores foram obrigados, para viver, a produzir apressadamente; os maiores êxitos não vão além de uma dezena de representações. Os espectadores interessavam-se aliás cada vez mais pela beleza das actrizes ou pelos encantos tarifados das vendedoras de laranjas do que pelo texto das peças... Durante vários anos a liberdade dada ao teatro não trará outros resultados notáveis. Não se trata como outrora de um teatro nacional, mas de um círculo consagrado aos divertimentos mais estranhos à arte e onde o cinismo, a insolência, a licenciosidade, a incredulidade são considerados como sinais de *bom-tom*. Assiste-se a uma espécie de distensão e de vingança, onde se entrelaçam intrigas violentas e disputas algumas vezes mortais, todavia impotentes para sufocar totalmente a sobrevivência das influências nacionais, que irão permitir à arte dramática inglesa reassumir o seu génio específico. Esquecer-se-á o êxito enorme que teve em 1661 a primeira aparição das mulheres no palco; esquecer-se-á o êxito de *O Cerco de Rodes*, de Davenant, com os seus recitativos em versos de rima livre imitando os autores franceses, e readquirir-se-á o gosto pelas obras de Fletcher, de Beaumont e, sobretudo, de Ben Jonson; em versões revistas e corrigidas regressar-se-á mesmo a Shakespeare, que tanto havia desconcertado as pessoas cultas: não se chegara a fazer de *A Tempestade* uma ópera e de *Macbeth* um espectáculo suavizado com *ballets*? Sob o signo



A Comédia dos Erros



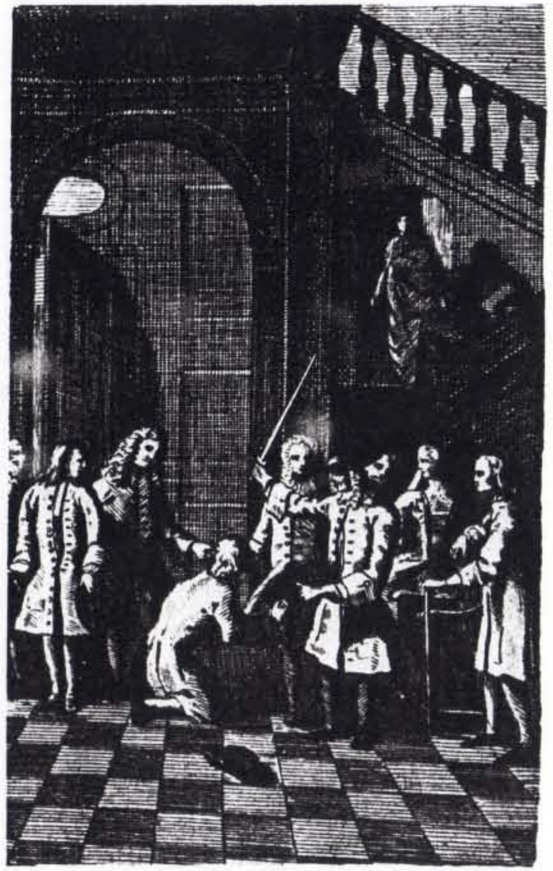
Dente por Dente

Ilustrações de H. F. Gravelot para a edição, em 1744, das obras de Shakespeare em Oxford da razão e do bom gosto, pouco a pouco, opor-se-á a imaginação a certas regras. Mas tudo isto demorará tempo. As mudanças profundas iniciadas com a Revolução de 1688 apenas se manifestarão verdadeiramente no início do século XVIII com o chamado período «clássico».

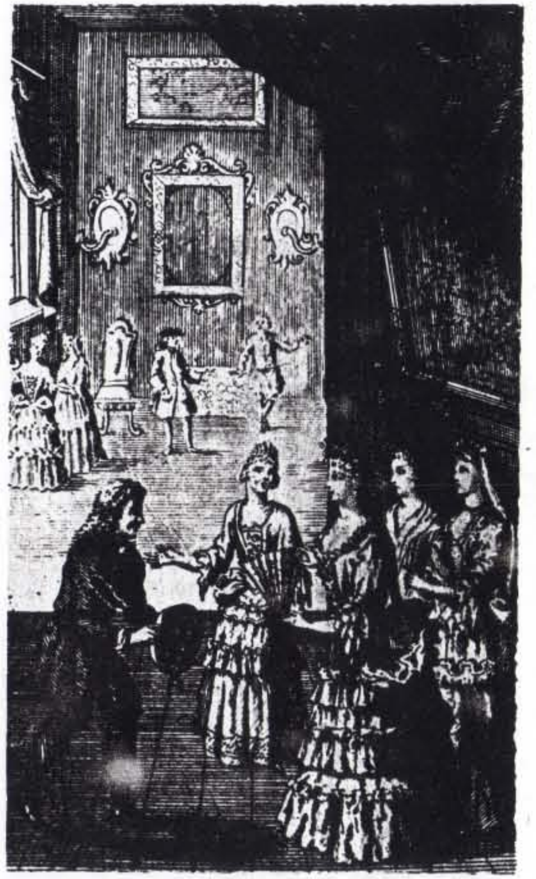
A corte protege, pois, o teatro. O rei e as mulheres da nobreza não desdenham representar comédias eles próprios (Luís XIV dera-lhes o exemplo). Os gostos são exclusivos, as actrizes atraem mais as atenções do que os autores. Ellen Gwynn, uma das mais célebres, depois de ter sido vendedora de laranjas, tornar-se-á amante do rei. Basta ler o extraordinário diário de Samuel Pepys para se conhecer um documento preciso sobre esta época da Restauração. Em 1666, uma terrível epidemia de peste assola Londres, e Pepys anota que toda a gente se apressa em celebrar serviços de acções de graças, não porque a epidemia esteja já debelada pois «ainda há doentes», mas apenas «para se ter a possibilidade de voltar a representar peças». No entanto, o desenvolvimento da oposição burguesa, donde saiu a Revolução, provoca um certo despertar da moralidade puritana, com o seu ideal de decência e de conforto, as suas forças sentimentais. A Revolução, trazendo um regime social dirigido contra o absolutismo, suscita uma arte de tendência mais edificante do que realista, a arte que John Dryden havia já caracterizado no seu célebre *Ensaio sobre a Poesia Dramática* (1668). Uma forma de *tragédia heróica* impõe-se, desta vez, opondo-se mais uma vez ao drama shakespeariano, que é considerado ainda «confuso e mal escrito». O amor, a honra, os conflitos que eles suscitam dominam os temas deste novo género que, visando a grandeza, se torna a maior parte das vezes enfático, mas marcará profundamente a produção desta época, na qual John Dryden (1631-1700) faz representar *A Conquista de Granada, D. Sebastião* e o *Amor Tirânico*, além de várias outras peças que ele enriqueceu com «heroic couplets» e numerosas tiradas; desta época na qual Lee (1653-1692) regressa aos clássicos com *Lucius Junius, Theodosius, As Rainhas Rivais* e trata mesmo assuntos da história de França como o *Duque de Guise* e *Os Massacres de Paris*; na qual Thomas Otway (1652-1685), com real originalidade, num estilo sempre vivo e pessoal, escreve, respeitando a regra das três unidades, *D. Carlos, O Órfão* e sobretudo *Veneza Libertada* (1682), peça de uma importância capital para a história do teatro inglês, cujo êxito não impediu, no entanto, que o seu autor viesse a morrer na miséria com 33 anos apenas.

Era difícil atrair a atenção do público para problemas que preocupavam os dramaturgos numa época em que as questões políticas e religiosas dominavam todas as outras. Esta a razão por que os historiadores afirmam, por exemplo, que foi com as suas sátiras poéticas e políticas (ao partido *tory*) que Dryden se tornou o mais notável poeta do seu tempo, vindo a influenciar a poesia inglesa durante um século.

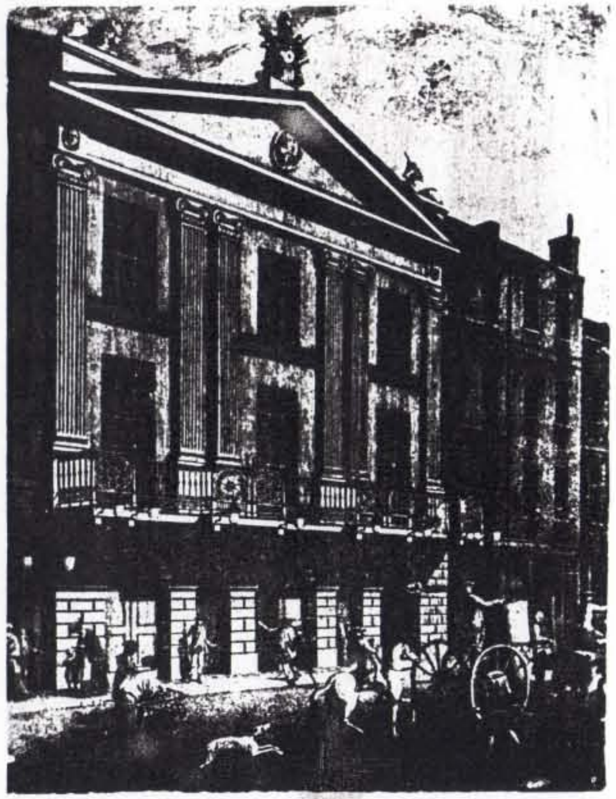
No seu conjunto, à produção «heróica», tão rica em sentimentos nobres, expressos com uma falsa grandeza, falta-lhe verdade, apesar do interesse histórico que ela possui; os autores apenas conservam as aparências formais da tragédia francesa, cedendo muitas vezes a uma espécie de mecanismo artificial. Será necessário que este carácter falso seja denunciado para que esta forma de tragédia desapareça definitivamente. Isto em parte deveu-se ao enorme êxito que obteve uma paródia ao género, *O Ensaio*, cuja representação será promovida em 1671 pelo duque de Buckingham. Settle tentará resistir com *A Imperatriz de Marrocos* (1671) e Crowne com *A Destruição de Jerusalém* (1677). O próprio Dryden tentará conciliar os princípios de Aristóteles com a independência de Shakespeare; renega o seu *Ensaio* de 1668 adaptando em versos brancos *António e Cleópatra* (sob o título *Tudo por Amor*) e em seguida *Troilus e Cressida* (1679). Pode no entanto afirmar-se que o espírito clássico se tinha já imposto aos autores. Simultâneamente as circunstâncias favorecem mais a comédia. Por isso Etheredge e Wycherley criaram tipos de comédias mais próximos do carácter nacional do que as



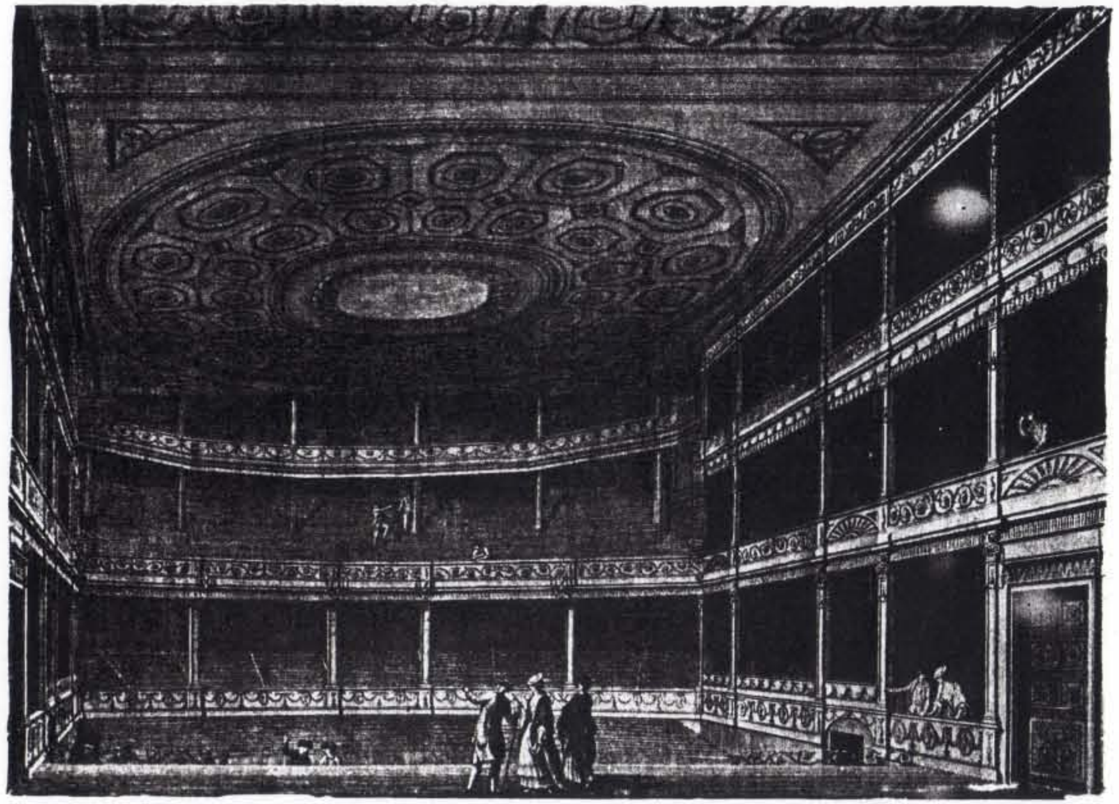
Cena de *Cada qual à Sua Maneira*, de Ben Jonson, representada em Drury Lane. Os trajes conservam ainda as características dos do século XVII (Edição de Londres, 1765)



Cena de *Dirige Uma Mulher e Arranja Mulher*, de Beaumont e Fletcher, Londres, 1767. Pode observar-se a atmosfera duma cena inglesa do século XVIII tragédias heróicas. Embora se descubram influências estrangeiras e especialmente francesas (*O Mentiroso* de Corneille fora o primeiro exemplo de comédia), as relações que os assuntos revelam com a actualidade política e mundana conferem-lhes maior originalidade. Em diálogos de extrema vivacidade, nelas se zomba com desenvoltura do espírito puritano finalmente vencido pelo espírito aristocrático. Voltaire reconhecerá o quanto há de natural no estilo das comédias inglesas, especificando que «esse natural assemelhava-se mais ao do deboche do que ao da honestidade». Tratava-se de seduzir um público que amava simultâneamente a zombaria e o insulto e não estava habituado a mastigar as suas palavras. Os prólogos e os epílogos, cuja moda não cessava de aumentar, permitiam escandalizar pelo prazer, entregando-se à mais completa licenciosidade. Destes quarenta anos nenhuma peça ficou no repertório inglês.



O Teatro de Drury Lane em 1770, ano em que Garrick começa a dirigi-lo. Sheridan, que lhe sucedeu, estreará nele a sua obra-prima: *A Escola de Maledicência*. Londres, Museu de Vitória e Alberto



A sala do Teatro de Drury Lane, em 1775. A sala tem três galerias; quando da sua reconstrução, em 1794, terá cinco, mas será destruída por um incêndio em 1809. Gravura segundo R. e J. Adams. Londres, Museu de Vitória e Alberto

Tem-se considerado muitas vezes, portanto, a obra de George Etheredge (cerca de 1634-1691) como um exemplo de imoralidade. Convém todavia salientar que a sobriedade, o sentido da subtileza já existem nele, tanto como a fantasia e a alegria: *Um Homem do Mundo* continua a ser um exemplo de comédia concebida e escrita com grande admiração por Molière, *O Amor numa Selha* ou *Se Ela Pudesse, Queria* agradaram a autores como Congreve e Charles Sedley e influenciaram algumas das suas obras.

Quanto a William Wycherley (1640-1716), que, tal como Etheredge, viveu em França, se não é menos imoral na escolha dos seus temas, tem o grande mérito de nos restituir com um realismo despojado os costumes, perfeitamente observados, do seu tempo. *A Mulher do Campo*, inspirada na *Escola de Mulheres*, e *O Honrado Comerciante* são características da sua obra. A sátira política, na época está muito bem representada por uma peça de Mrs. Aphra Behn, *A Boa Velha Causa*: a autora tentava vingar a nobreza dos ataques puritanos.

Com a revolução burguesa de 1688, começa um período de transição. A influência da burguesia predomina daí em diante graças a uma estabilidade política que facilita o desenvolvimento dos negócios, graças também aos poderes do Parlamento, que encoraja a propaganda das ideias. Mas, ao tornar-se aliada da nobreza, a burguesia vai dedicar-se a assimilar os prazeres da corte que ela considera mais refinados; e, ao mesmo tempo, por necessidade, ela procura atrair as classes médias impondo-lhes a sua moralidade. Congreve, Vanbrugh e Farquhar serão no teatro os principais representantes do fim do século.

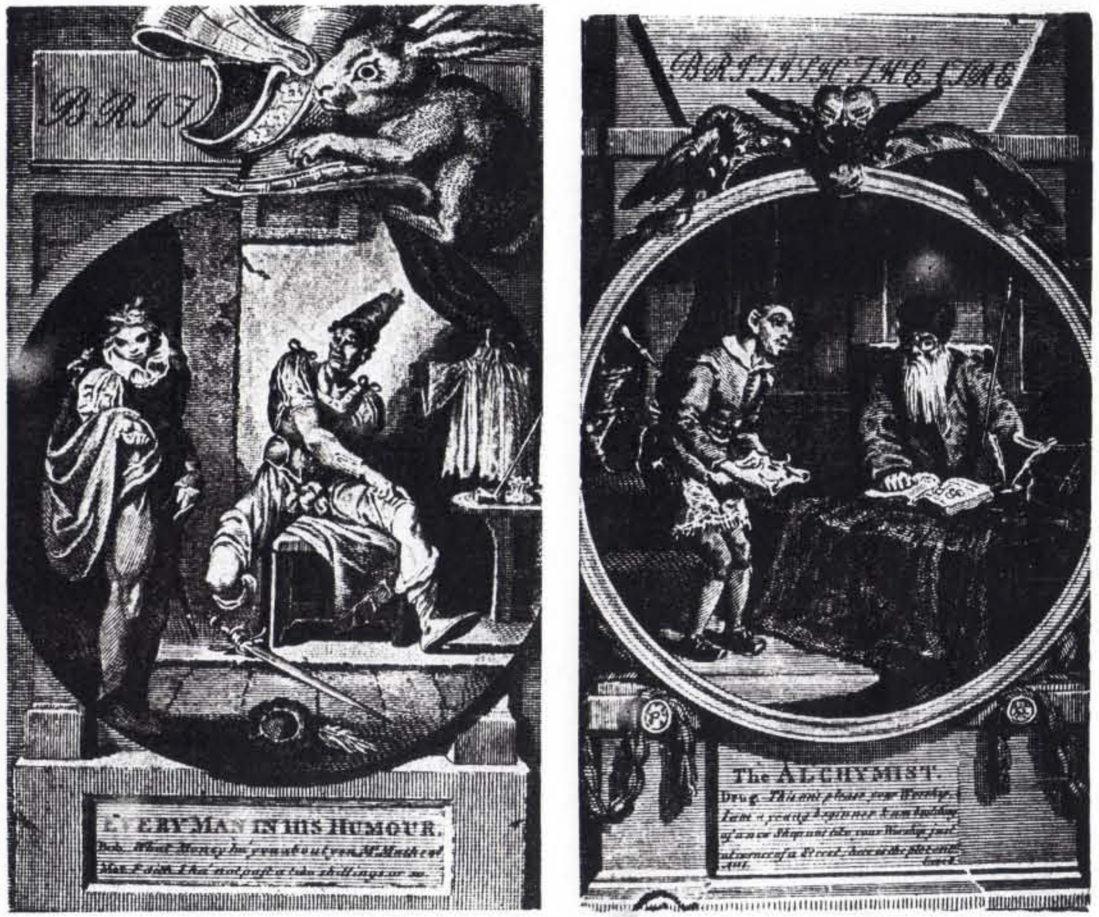
WILLIAM CONGREVE (1670-1729) escreve inicialmente *O Hipócrita*, depois *Amor por Amor*. *Assim Vai o Mundo* (1700), considerada como a sua melhor peça, foi julgada «imoral»; o seu inêxito fê-lo abandonar o teatro aos trinta anos, quando havia adquirido o domínio da sua arte, notável até na zombaria e na impertinência. É indiscutível que Congreve contribuiu para elevar o género da comédia a novas formas já clássicas.

JOHN VANBRUGH (1664-1726) revela um espírito livre no jogo cómico de tipos observados com uma acuidade que se aproxima da caricatura e, por oposição à polémica desencadeada com violência por Collier, denuncia os sentimentos e a moral que a burguesia pretende impor.

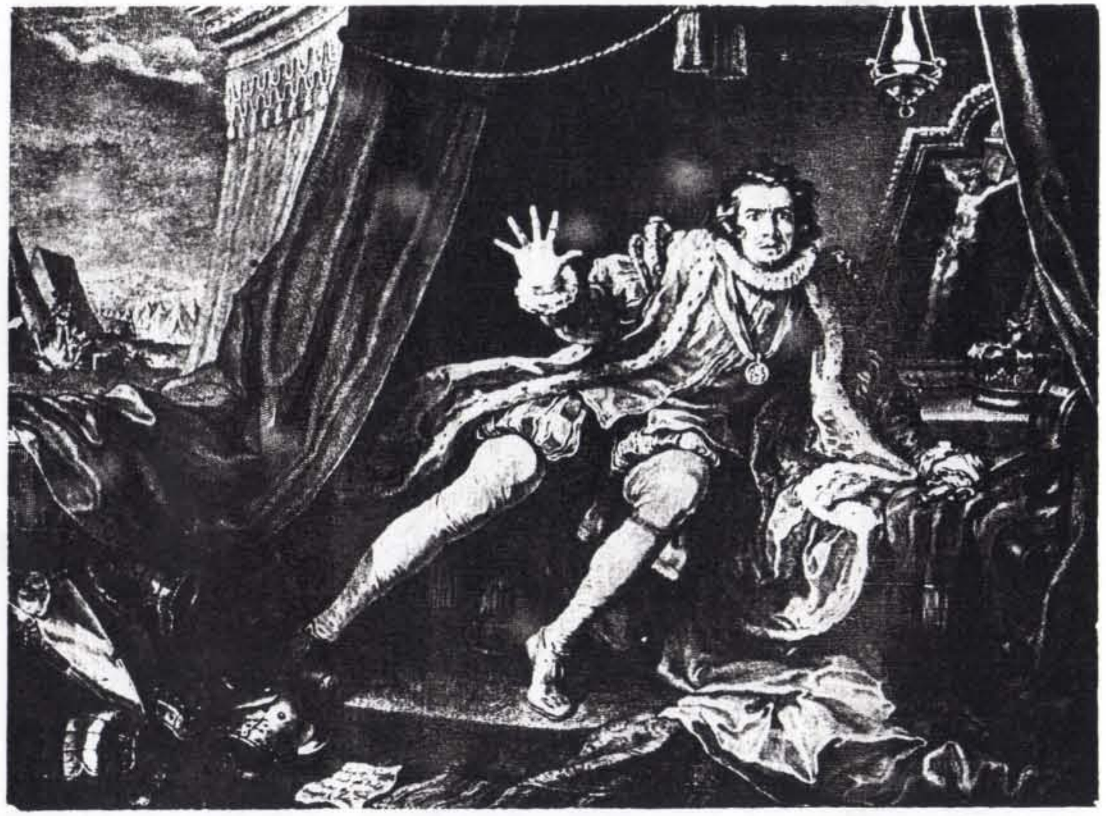
Com efeito, JEREMY COLLIER fez-se o porta-voz da burguesia e da Igreja (ele vitupera «a impiedade e a imoralidade da cena inglesa»); acusa os franceses, nos quais se inspiram notòriamente Dryden e Vanbrugh, de serem maus mestres, põe no índex as peças de Wycherley e Congreve, cujos heróis ele qualifica de «infames» *(Breve Apreciação acerca da Imoralidade e do Carácter Profano do Teatro Inglês)*. Jeremy Collier é de opinião que a arte deve procurar fins morais, louvando a virtude e condenando o vício, de tal forma que «os ricos burgueses» não corram mais o risco de serem insultados pelos autores cómicos.

Após as obras de Vanbrugh, tais como *A Virtude Ameaçada* ou *A Esposa Provocada* (1797), as de GEORGE FARQUHAR (1677-1707), principalmente *Sir Henry Wildair*, *O Par Constante* e *O Estratagema dos Astuciosos* (1704), acentuam o carácter sentimental do teatro ao qual um novo público, mais vasto, dava então possibilidade de se afirmar numa atmosfera menos cínica e mais temperada. O ataque de Collier agia lentamente, mas com segurança. A censura apenas será oficialmente restabelecida em 1737 e, desta vez, por razões políticas. Prendem-se actores em 1699... Começa um novo período: o do teatro burguês, cuja influência sobre a evolução do teatro francês do século XVIII é de assinalar.

No que respeita à representação pròpriamente dita, a técnica teatral sofreu, durante a Restauração, importantes modificações. O próprio arranjo dos locais de representação fez desaparecer o palco superior e confundir os dois lados inferiores do dispositivo isabelino. Importaram-se de França, juntamente com as maquinarias italianas e as telas móveis já utilizadas por Mahelot e Laurent, novos métodos de decoração. Um indivíduo chamado STRUTER tornou-se conhecido como encenador. Outro apontamento: os intérpretes ocuparam um lugar cada vez mais importante, numerosos nomes sobreviveram, tais como os de BETTERTON, BURT, MOHUN, ROXELANA, Mrs. BARRY, Mrs. BETTERTON e sobretudo o de ELLEN GWYNN, de quem Peter Lely nos legou o retrato. O prestígio das actrizes foi tão grande que pela primeira vez na Inglaterra os autores escreveram papéis propositadamente destinados a elas. Nesses papéis se fazem sobressair os processos de sedução das actrizes, as suas qualidades particulares, quer nos prólogos, quer nos divertimentos, ùnicamente acrescentados com a intenção de agradar aos seus admiradores. Convém assinalar por fim que a música adquire um papel cada vez mais importante no espectáculo, não só pela introdução de canções, de *couplets*



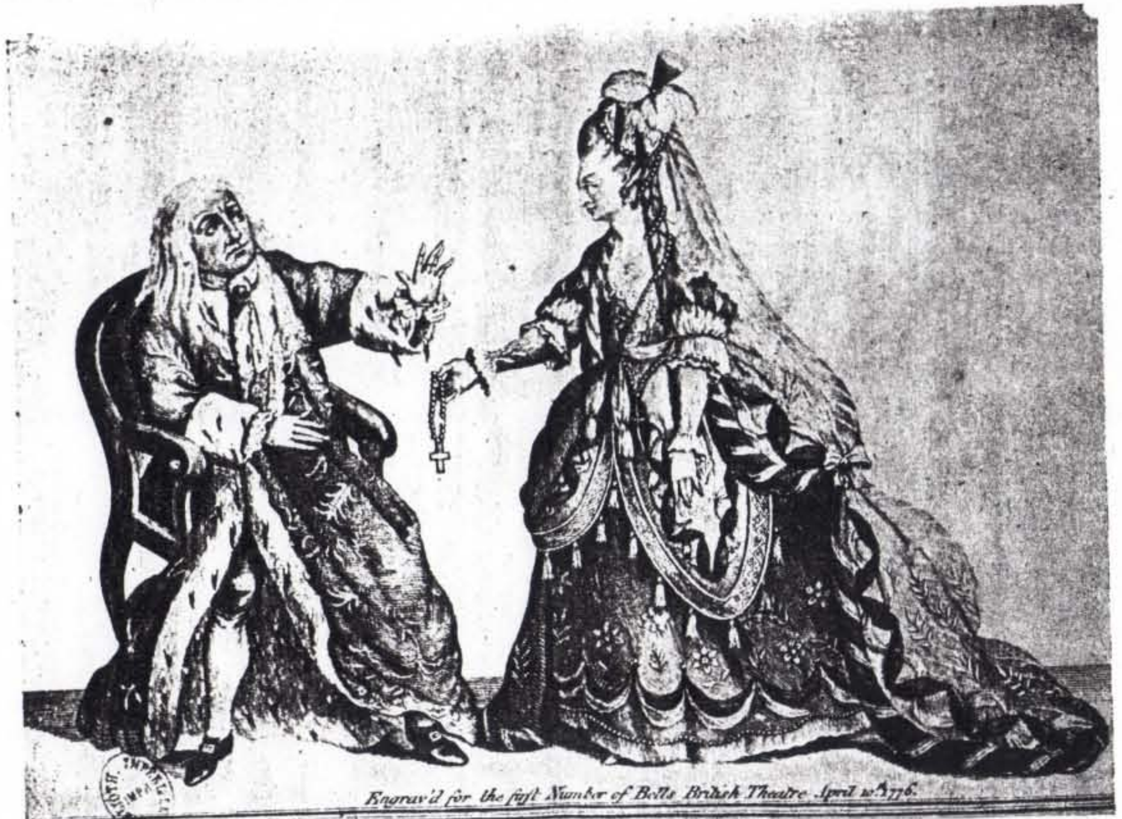
Cenas de *Cada Qual à Sua Maneira* e de *O Alquimista*, de Ben Jonson, segundo gravuras que ornamentam a célebre edição de John Bell (Londres, 1791), inspiradas pelas peças do repertório dos Teatros Reais



O século XVIII teatral inglês é o dos grandes comediantes. David Garrick em *Ricardo III*, de Shakespeare. Segundo o retrato pintado por W. Hogarth em 1746

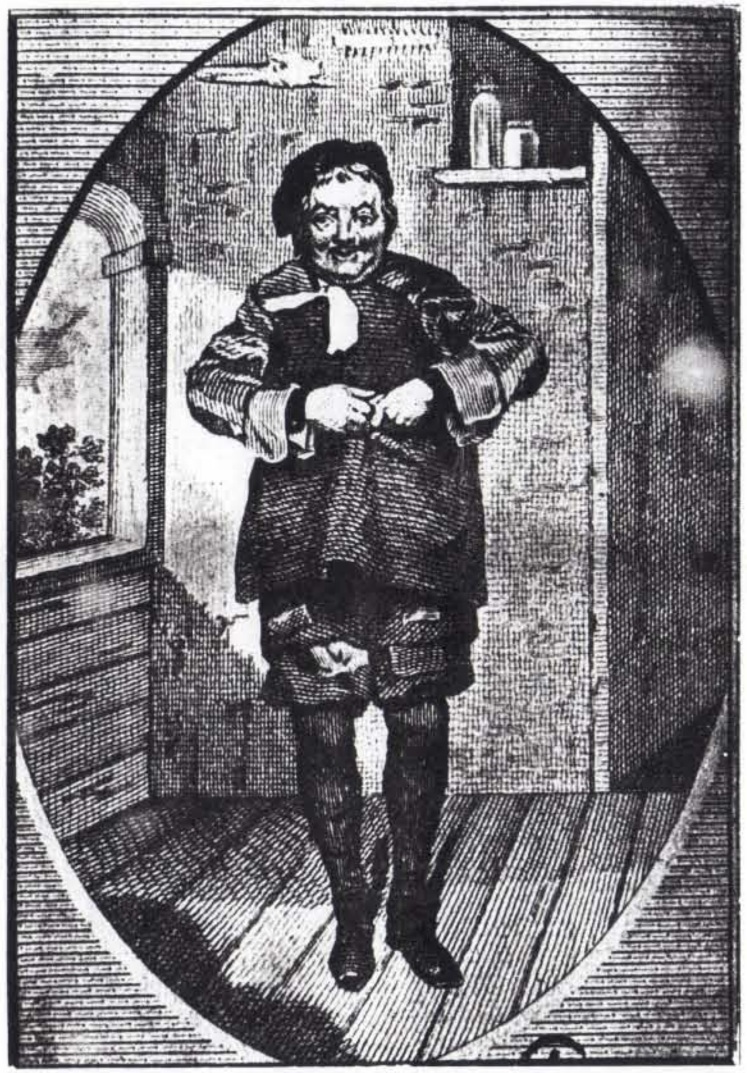
ou de *ballets*, mas também de trechos de acompanhamento. O génio brilhante de Purcell (1658-1695) fez desenvolver o gosto pela música. Ele escreveu também para o teatro, sobretudo para as tragédias de Dryden, de Lee, de Shadwell. A farsa italiana enriqueceu a farsa inglesa. Tudo isto prepara o triunfo de *ballad-opera* em 1728, com a *Ópera dos Mendigos* de John Gay (1685-1732), modelo único no seu género de combinação entre a sátira política e a beleza lírica; a acentuação está nas palavras, servindo a música de acompanhamento, mas dando às canções, aqui e além, um valor singularmente expressivo.

O século XVIII é essencialmente o do desenvolvimento do poderio político da burguesia na Inglaterra. O esforço do pensamento crítico, a orientação dos grandes espíritos para as pesquisas filosóficas, o desenvolvimento dos meios de difusão da poesia e da sátira, o nascimento do romance, deviam


Engrav'd for the first Number of Bells British Theatre April 10 1776.

David Garrick e Mary Ann Yates (1728-1787) em *Zara*, de Aaron Hill, peça decalcada de *Zaïre*, de Voltaire. Os trajes sumptuosos ainda são concebidos sem levar em conta o carácter das personagens. Edição de Londres, 1791

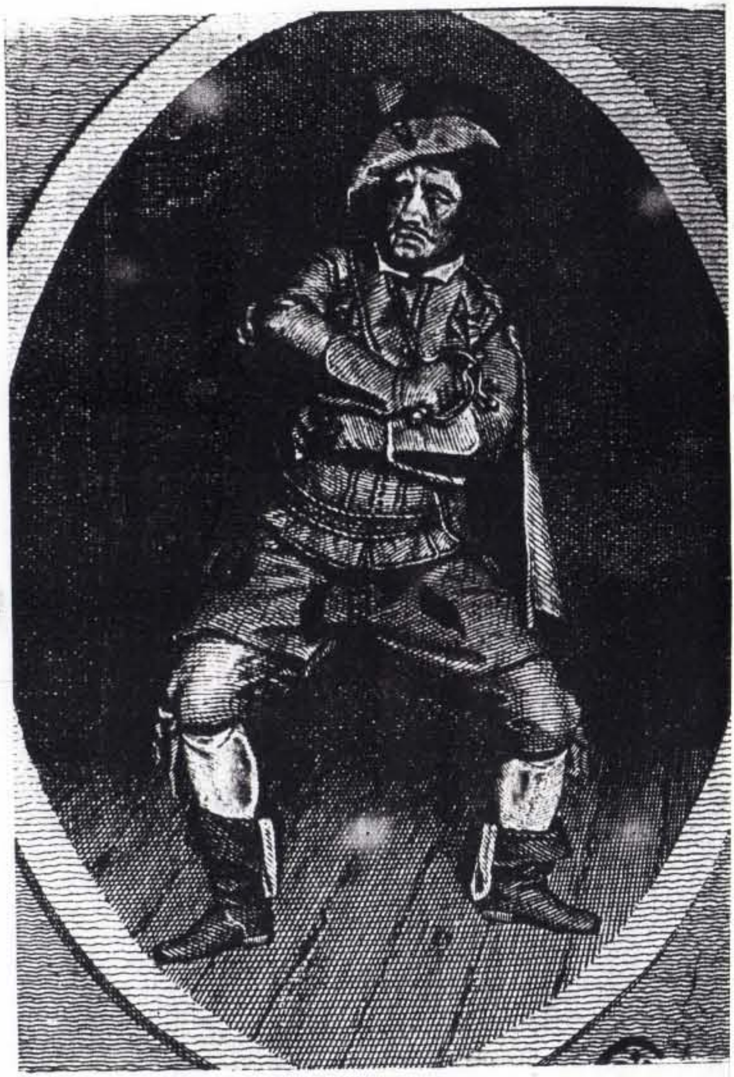
vir a transformar o teatro num género secundário. O teatro literário tornar-se-á edificante, moralizador, servindo quase exclusivamente de propaganda; o teatro de ópera continuava sob a influência italiana e o teatro popular, que não esquecera o exemplo de Scaramouche, alargava o seu êxito ao espectáculo de marionetas com esse *Punch*, de que William Hogarth nos deixou as imagens. O teatro inglês torna-se a expressão desta sociedade prática, utilitária, que caracteriza a formação de uma nova aristocracia e o alargamento a um público cada vez mais vasto de espectáculos educativos. Trata-se antes do mais de exaltar as virtudes domésticas da burguesia, a pureza dos seus costumes, opondo-os ao deboche, à licenciosidade, aos hábitos da antiga nobreza. É a época das concepções económicas de Berkeley, das afirmações filosóficas de David Hume, da teoria do liberalismo de Locke. A liberdade de imprensa, a fundação dos grandes jornais permitirão à burguesia consoli-



James W. Dodd (1734-1790) em *O Alquimista*, de Ben Jonson. O papel de «Abel Drugger» nesta peça é um dos raros que, então, não obrigavam ao uso de cabeleira postiça. Londres, 1791

dar a sua autoridade, garantir no domínio do pensamento e das artes a ordem incansàvelmente procurada desde a revolução de 1688.

O «classicismo», já que se convencionou chamar assim à arte do século XVIII inglês, fez nascer novas noções estéticas e mesmo uma certa unidade na qual se corrige a imitação dos autores franceses através da sobrevivência no espírito dos autores ingleses de certos traços do carácter nacional que o género isabelino fizera desabrochar: sensibilidade, lirismo imaginativo,



Charles Lee Lewes (1740-1803) em *Cada Qual à Sua Maneira*, de Ben Jonson, no Covent Garden. Edição de Londres, 1791

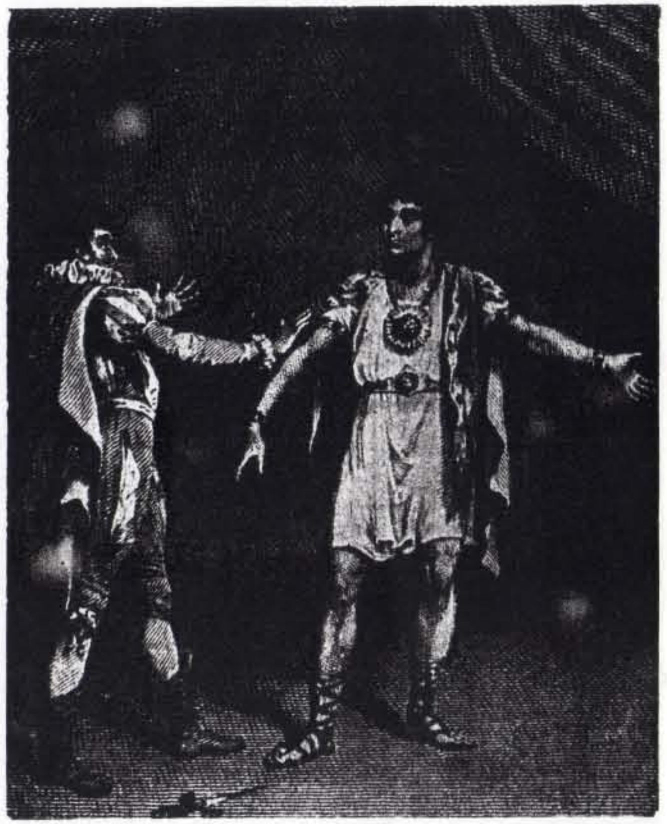
gosto pela violência e pelo contraste. Sob esta dupla exigência, sentida mais ou menos conscientemente, o teatro inglês, ao longo de um século próspero, definir-se-á pouco a pouco com um carácter próprio. Inicialmente, sem dúvida, Corneille e Boileau servirão de referência para apoio das teorias e das disputas entre os autores, Molière será, sem dúvida, muitas vezes imitado e representado, mas é, sobretudo, a ideia da perfeição tão procurada a que se impõe à consciência dos ingleses, muito mais desejosos, daí em diante, de obedecer aos preceitos meditados da razão do que às forças primitivas do instinto. Todavia, as encenações espectaculares inspiradas na ópera italiana conhecem sempre a mesma voga, ao passo que, paralelamente, progride o teatro popular dos estrados, fixo ou ambulante. Um terceiro teatro, a Opera House, construído por Vanbrugh, abrira em Londres em 1705, onde POWEL dirige *Puppet Stage,* espectáculo de marionetas. Addison e Steele no início, Goldsmith e Sheridan seguidamente, dominam a história do teatro inglês do século XVIII. Todavia, actores como DAVID GARRICK (1717-1779), KEMBLE e Mrs. SIDDONS, para não citar senão estes, provocam o entusiasmo dos seus contemporâneos. Mantém-se a tragédia clássica, mas já em plena decadência. Pope, sem dúvida, lamenta que Shakespeare tenha escrito «para o povo» e Hume censura ainda ao autor de *Hamlet* «a sua ignorância total das regras da arte teatral» *(total ignorance of all theatrical art and conduct)*, mas o esforço do actor-autor Garrick (director de Drury Lane de 1747 a 1776) em reabilitar Shakespeare representa uma necessária tomada de consciência da tradição, da continuidade do teatro, que o génio inglês exprime com as suas características e as suas virtudes mais originais.

Steele e Addison são os dois autores dramáticos representativos do período de transição que vai da Restauração ao classicismo.

Ligados à actividade política do partido *whig*, fundaram o célebre jornal *Spectator,* publicação viva que sob a capa de anedotas livremente contadas, irónicas, deu as novas directivas do bom-tom, do bom pensamento, da melhor maneira de agir. Não há assunto contemporâneo que o *Spectator* não tenha tratado; encontrando todos os seus pretextos na actualidade, este jornal apresentava sob uma forma atraente um novo prolongamento das ideias que Collier havia exposto no seu famoso panfleto.

RICHARD STEELE (1671-1729), desde a chegada ao poder da dinastia de Hanôver, com Jorge I, assumira a direcção do teatro de Drury Lane. Os seus indiscutíveis dons cómicos, a vivacidade do seu diálogo, o seu sentido de observação, haviam-se afirmado já em *O Funeral, O Terno Esposo* e *Os Amantes Conscientes* (1722), a sua obra-prima, onde aparecia o tipo de burguês exemplar. Steele sabe hàbilmente enternecer o espectador, jogo difícil que não lhe permitiu evitar, em algumas das suas peças, digressões que prejudicam a unidade geral. Continua sendo todavia o mestre da comédia sentimental.

JOSEPH ADDISON (1672-1719) destaca-se pela sua maior elegância, por uma maior exigência de rigor dramático. Lera muito Corneille. O seu humanismo é já clássico. Consciente das realidades do seu tempo, defende o ideal da burguesia. Daí, uma certa secura no tom que ele tentou corrigir através de uma notória procura de efeitos oratórios. A sua tragédia *Catão* (1713), cheia de alusões políticas, valeu-lhe a admiração dos seus contemporâneos e de Voltaire. Addison começara no teatro com um fiasco, o de uma ópera, *Rosamond* (1707), à qual o público, habituado à ópera italiana recheada de cenários e de efeitos, censurou a excessiva sobriedade. *O Tambor-Mor*, comédia hábil, viva, subtil, revelou seguidamente o talento de Addison, especialmente no que respeita a uma análise psicológica que viria a ser a virtude do romance inglês.



John Philip Kemble (1757-1823) no papel de «Rolla» em *Pizarro*, de Kotzebue, peça adaptada por Sheridan e representada no Covent Garden. Kemble, como Garrick, actor, autor e director, foi um dos primeiros a procurar o carácter histórico dos trajes. Londres, 1799

Observador atento, crítico agudo de caracteres e costumes, a influência de Addison foi importante em certos autores do século XVIII, tais como THOMSON, MURPHY, GLOVER, YOUNG...

Com estes dois principais autores dramáticos deste curioso período de transição, a história apenas reteve o nome dos que tiveram alguma importância nesta tarefa de procurar agradar aos espectadores que tinham mudado de gostos com a mudança da política. Seja exemplo NICHOLAS ROWE (1674-1718), cuja *A Bela Penitente* foi criada pela célebre Mrs. Siddons e cujas *Tamerlan* e *A Sogra Ambiciosa* são peças hábeis e com uma certa força dramática. O autor, apesar das críticas do tempo, não escondia a sua admiração pelos isabelinos; não só editara Shakespeare mas imitara-o na sua peça *Jane Shore* (1714).

As tragédias de YOUNG, tais como *Busiris* ou *A Vingança*, são grandiloquentes mas comoveram os seus contemporâneos. Quanto a COLLEY CIBBER (1671-1757), que continua ligado às formas dramáticas da Restauração, recordam-se sobretudo as suas qualidades de actor e de encenador que tornaram vivas as suas peças, apesar do seu tom moralizador; não hesitou em imitar

Molière *(Tartufo)* em *O Perjuro* (1717) nem, para sua publicidade, em polemizar com Pope. As suas principais obras são: *A Última Astúcia do Amor* (1696), *O Marido Descuidado* (1704) e *O Marido Desafiado* (1728).

Podem-se citar ainda, entre os autores desta época, RICHARD ESTCOURT, com *Um Bom Exemplo* (1703), que exalta a fidelidade conjugal, e Mrs. CANTLIVRE, que escreveu várias comédias cheias de boas intenções.

Desta forma o teatro inglês procura um novo género de comédia e particularmente de tragédia profundamente social e moral que surge com *George Barnwell ou O Mercador de Londres*, de Lillo, em 1731, cujo êxito notável chegou a França, onde Diderot elogiou esta peça que provàvelmente o influenciou na elaboração da sua concepção do drama burguês.

Com efeito, GEORGE LILLO (1693-1739) soube, hàbilmente, dar emoção a certas situações dramáticas arbitrárias imaginadas com uma ideia preconcebidamente didáctica. Durante algum tempo ele reinou nos palcos ingleses, impondo a sua moral social por meio de peripécias que anunciam já o melodrama, como *Sílvia* (1730), *O Herói Cristão* (1735), *Marina* (1738). Influenciou autores tais como HEWITT em *Mentira Fatal*, e MOORE em *O Jogador*, que Diderot verteu para o francês.

Antes de se afirmar o romantismo de *As Noites,* de Young (1742), e dos poemas de Ossian (1760), HENRY FIELDING (1707-1754), no Pequeno Teatro de Haymarket, que ele comprou e a que em breve se chamará o Fielding's Scandal Shop, em virtude dos seus ataques a Walpole, montará o seu *Pasquin,* representado por KITTY CLIVE e QUIN em 1736, peça política que provocará o encerramento do teatro, enquanto — prolongamento característico dos êxitos do romance — *Pamela,* de Richardson, será adaptada à cena por DANCE (1742). O talento não falta no teatro, mas é um talento feito de habilidade e artifícios. O sermão ocupa muito espaço no diálogo e às obras falta-lhes verdade. Opondo-se a tudo o que é medíocre, a *Ópera dos Mendigos*, de John Gay, fizera triunfar numa paródia plena de espírito um género satírico que merecia sobreviver e sobreviveu. Mas *Polly, ballad-opera* do mesmo autor, não escapou à interdição.

O historiador Sir Edmund Gosse notou que em 1740 a Inglaterra burguesa não só se ligara ao movimento literário europeu como «o conduzia, quando até então ela fora excluída por ser considerada bárbara». Acrescentou ainda que era necessário ver nisso o resultado da actividade de um grupo de «homens optimistas das classes médias de Londres» e que, daí para o futuro, «as letras não puderam mais ser governadas pela ditadura de um pequeno grupo de espíritos subaristocráticos que se reuniam para deslumbrar o mundo numa sala de taberna». Alusão à época de Addison e de Steele, do *Tatler* e do *Spectator.* É evidente que, cada vez mais, todas as províncias desejavam participar no movimento geral das ideias e, principalmente, possuir salas de espectáculos.

Após Fielding, que, moralista sem hipocrisia, provocara a reaparição de uma censura prévia com *Registo Histórico* (1737), onde as alusões políticas eram evidentes, e apesar dos êxitos anteriores de *Tragédia das Tragédias* (1731), *D. Quixote em Inglaterra* (1734), depois *Pasquin*, o ministro Walpole não tolerará, durante algum tempo, mais do que dois teatros em Londres (o «Licensing Act» data de 1737). GEORGE COLMAN (1732-1794), que dirige sucessivamente as salas do Covent Garden e de Haymarket (a primeira dirigida inicialmente por SAMUEL FOOTE, autor de engenhosas farsas satíricas), é pràticamente o único autor que se destaca, com a comédia *A Esposa Ciumenta* e *O Casamento Clandestino*, esta escrita em colaboração com o actor Garrick. Com efeito, o romance impor-se-á cada vez mais graças ao talento de Samuel Richardson, de Henry Fielding, depois de Sterne, até que a poesia triunfa por seu turno com Blake, Burns, depois S. T. Coleridge e W. Wordsworth. A vida intelectual não cessa de se alargar, um público culto interessa-se pelo teatro, onde se assiste a um renascimento do género cómico.

OLIVER GOLDSMITH (1728-1774), fino psicólogo, hábil criador de intrigas, espírito penetrado pela influência francesa, reage com inteligência contra o género sentimental logo na sua primeira peça, *O Bom Homem*. O seu maior êxito foi obtido com *Ela Cede para Vencer*, a sua obra mais notável, onde se tem visto influências de Marivaux. Contràriamente às tendências da época, a sua arte não tem hipocrisia, é plena de vida, simples e humana. As virtudes dramáticas, pouco a pouco sufocadas pelo prestígio dos actores, encontram-se finalmente reabilitadas de maneira natural e viva. O encanto, a emoção animam o diálogo, que reconquista a sua independência. Mas o teatro de Goldsmith é escrito com o desejo máximo de agradar a certo sector da sociedade que participa nas discussões intelectuais, que se interessa pelas sessões da Royal Academy, fundada em 1768 e que faz de Londres o centro da actividade literária e artística, em resumo, dessa sociedade do bom-tom na qual as mulheres elegantes, de que Reynolds e Gainsborough nos deixaram o retrato, representam um papel considerável. Goldsmith seguiu o caminho oposto às obras de êxito fácil, que um RICHARD CUMBERLAND, para só o citar a ele, não cessará de produzir, e abriu audaciosamente o caminho em que vai entrar e triunfar Sheridan.

R. B. SHERIDAN (1751-1816), em virtude da sua ascendência e da sua formação, não podia deixar de ser influenciado pelo espírito e pelos gostos dos seus compatriotas. O seu avô, amigo e colaborador de Swift, tinha traduzido sátiras de Juvenal e de Perse; o seu pai, amigo de Garrick, tinha sido actor no Drury Lane, depois director de teatro e autor dramático em Dublin (Smock Alley Theatre); a sua mãe, finalmente, escrevera romances, um dos quais foi vertido para francês pelo abade Prévost, e uma comédia, *A Descoberta*, que foi representada por Garrick; refundida por Aldous Huxley, esta peça veio a ser representada num palco de Londres em 1924. Muito cedo portanto Sheridan havia sido atraído pelas letras e pelo teatro. A sua primeira peça, *Os Rivais* (1775), é já característica de um talento que alia de forma notável o real ao romanesco e que se exprime através dum diálogo vivo e natural. Sucede assim brilhantemente a Goldsmith, falecido um ano antes. A sua segunda obra é uma ópera, *A Dueña*, cuja intriga foi inspirada em Wycherley e que foi representada setenta e cinco vezes seguidas, êxito considerável para a época. Sheridan recebe então de Garrick a direcção de Drury Lane. Conservá-la-á até 1806 e contratará todos os actores célebres de Inglaterra. É a 8 de Maio de 1777 que ali triunfa a sua *Escola de Má-Língua*, considerada depois como uma obra-prima e que, com as peças de Shakespeare, será a mais lida e a mais vezes representada, não apenas na Inglaterra mas em outros países da Europa e da América.

O Dr. Samuel Johnson, cuja extraordinária vitalidade intelectual domina a época e que fora já amigo de Goldsmith, fizera admitir Sheridan no *Literary Club*, ao qual pertenciam as mais destacadas personagens. É lá que o autor de *A Escola de Má-Língua* virá a fazer as suas mais incisivas observações, anotar os ridículos e as manias da «alta sociedade» de Londres, sem levar a fundo a análise, mas fixando os traços aparentes. O que explica a sua nova peça *Os Críticos*, três actos de riso total, impiedosa destruição das gentes do teatro (1779) e particularmente de Richard Cumberland. Após isto, Sheridan consagrou-se à vida política inglesa, até que, arruinado pelo jogo, fez representar de novo, no fim do século, duas adaptações de Kotzebue (*Pizarro* e *Misantropia e Arrependimento*).

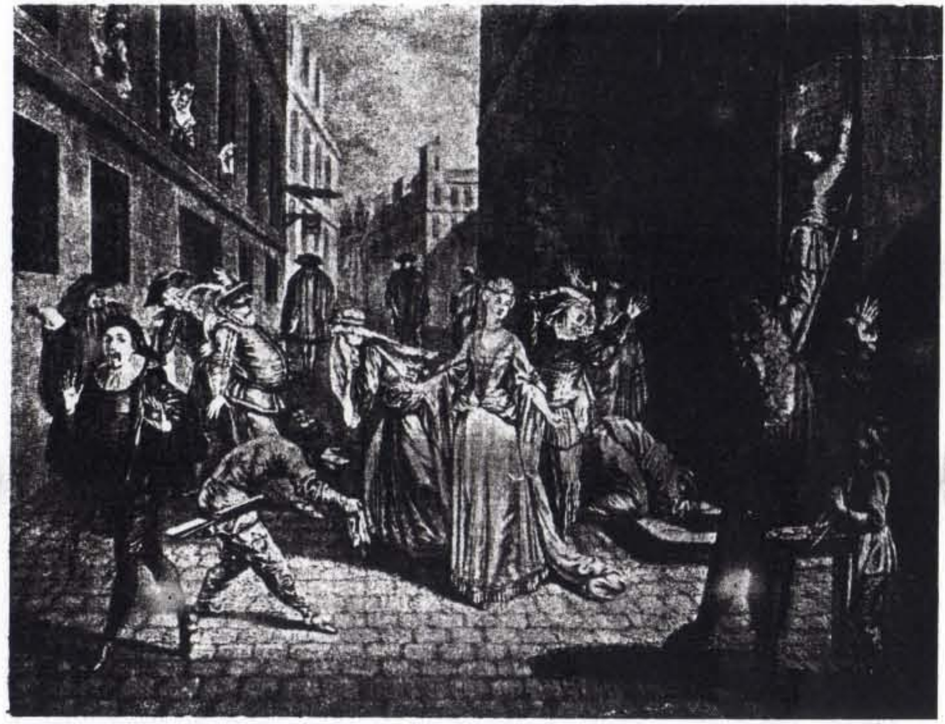
Embora Sheridan seja muito discutido (Sir Edmund Gosse finge quase ignorá-lo na sua *História da Literatura Inglesa*), Byron não hesitou em dizer que ele «escreveu a melhor comédia (*Escola de Má-Língua*), a melhor ópera (*A Dueña*) e a melhor farsa (*Os Críticos*)». A sua obra resistiu à prova do tempo e é hoje considerada como clássica.

Todavia, Sheridan não teve continuador directo. Não conseguiu mudar o gosto dos seus contemporâneos e a comédia de costumes vai sofrer um eclipse completo até ao fim do século XIX, período de profunda transformação social.

Sob a influência dos acontecimentos políticos (guerra da Independência americana, Revolução Francesa, depois guerras napoleónicas) e de profundas transformações económicas (revolução industrial), a vida intelectual toma uma nova orientação. Cada vez mais o romantismo opõe às obras de ternura e de moralidade obras marcadas pelo individualismo e pelo egoísmo. Contudo, uma certa dualidade do sentimento e da razão, da ficção e do realismo, não deixará de se manifestar, tanto nas obras dos autores dramáticos como na dos poetas e romancistas. É só então que, para além do êxito do melodrama e da farsa, que imperam em todos os palcos oficiais ou populares, finalmente se reconhecerá de uma forma geral em Shakespeare o maior dos génios dramáticos que o mundo conheceu depois daqueles que tornaram imortal o teatro da Grécia antiga.

A FRANÇA

Essencialmente aristocrático, protegido pela corte, o teatro francês do século XVII continua a ser a expressão de uma sociedade marcada pelo poder absoluto da monarquia, e se, no século seguinte, lhe não reconhecemos já a mesma aparente e impressionante unidade, é porque ele se converte na expressão de uma sociedade em vias de profunda transformação. Tal como acontecera em Inglaterra, mas com um carácter mais universal, prepara-se uma revolução que mais tarde se realizará. A aristocracia vai ser substituída pela burguesia, que tomará definitivamente a direcção política do Estado. O século XVIII é o século da *Enciclopédia*, das «luzes», não só em França como no mundo: a noção de liberdade adquire então um novo e particular sentido, o que a Revolução Francesa se esforçará por definir na Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão.



A partida dos comediantes italianos em 1697, segundo Watteau

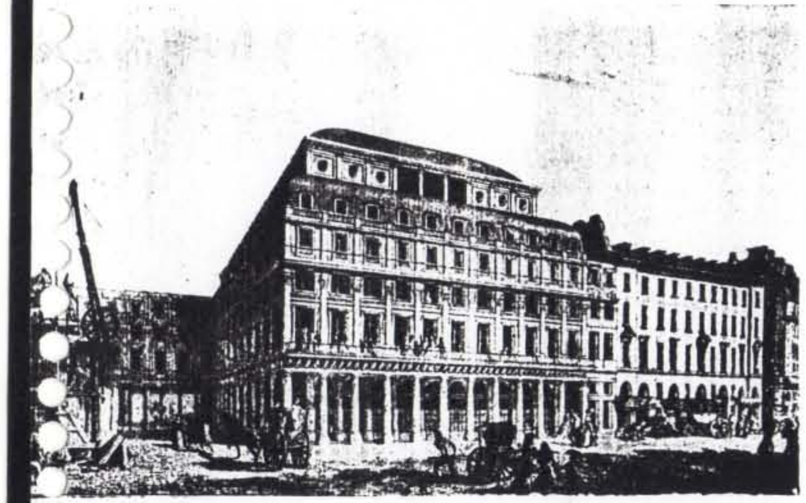
Paralelamente com o teatro oficial, os teatros particulares ou de salão que se multiplicam, o teatro popular maldizente, satírico, alarga cada vez mais a sua influência: ele opõe-se aos modelos do teatro oficial, atraindo a si um número cada vez maior de autores, muitas vezes os melhores, criando surpreendentes e autênticos actores, aumentando os seus êxitos através da curiosidade que a seu respeito manifestam os burgueses e os nobres, suscitando uma evolução dos meios específicos do teatro e das formas dramáticas.

Ao fim e ao cabo a Feira juntará os seus esforços com os dos Italianos para melhor deitar abaixo os privilégios dos palcos protegidos. O teatro beneficiará no seu conjunto destas rivalidades, destas lutas abertas ou surdas, porque elas contribuirão para reunir um vasto e mesclado público menos diferenciado do que antigamente. Aquando da Revolução de 1789 tentar-se-á criar para este público um teatro no qual a França inteira é levada a reconhecer um autêntico Teatro Nacional.

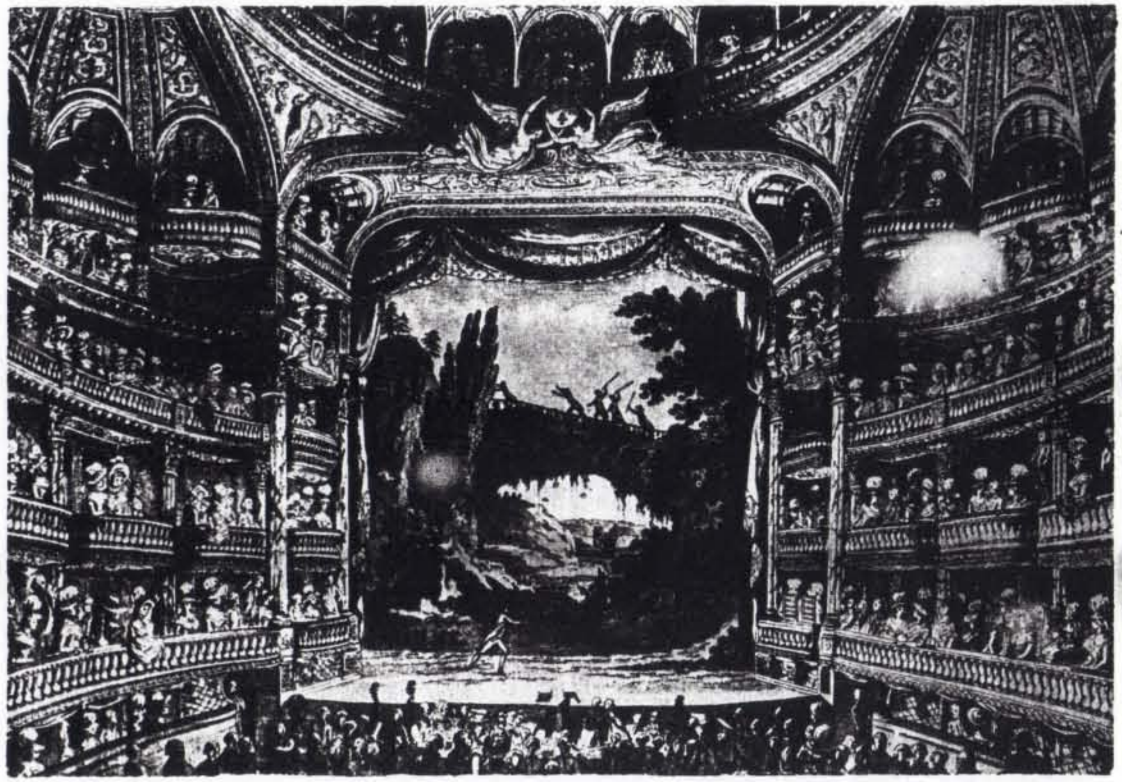
A evolução do teatro francês do século XVIII na sua totalidade caracteriza-se pela agonia da tragédia com Voltaire, o êxito da comédia de costumes de tendência poética com Marivaux, política com Beaumarchais, e, por fim, o nascimento do drama burguês com Diderot; o progresso da encenação com a aceitação definitiva do sistema dos «cenários sucessivos», a invenção da ópera cómica e a criação do *ballet* moderno com Noverre.

Logo a seguir ao fim do reinado de Luís XIV, a autoridade real começara a enfraquecer. A ruína financeira iniciara-se com a guerra da Holanda, ao mesmo tempo que o orgulho da monarquia e a vertigem do êxito atingiam o auge.

Luís XV apenas conseguirá manter os aspectos exteriores e artificiais do absolutismo. A aristocracia, que sente os seus privilégios ameaçados, cede ao prazer das «loucuras galantes», de que certo sector do teatro reflecte o desejo de evasão bem como a elegância, o requinte e o luxo. O teatro fará então, em maior quantidade, apelo ao erotismo, ao maravilhoso, depois ao exotismo, antes de uma nova concepção dramática tomar voluntàriamente consciência (sobretudo sob a influência de Diderot) das realidades da vida individual e social. À avidez de viver e gozar vão opor-se as virtudes do pensamento, da justiça, do progresso da ciência e da arte, verdadeira guerra que a *Enciclopédia* declara em 1746 e que prosseguirá até à Revolução. O teatro aristocrático, que prolonga as suas manifestações até ao princípio do século, dirige-se apenas a espectadores privilegiados e a representantes da nova burguesia aceites nos círculos mundanos intelectuais. Chamar-se-lhe-á «teatro de sociedade» em casa da duquesa do Maine em Sceaux, em casa de Madame Pompadour em Bellevue, em casa da Guimard em La Chaussée d'Antin, em casa do príncipe de Condé e nos seus domínios, e a influência de Molière será a partir de agora apenas aparente.



Fachada do Teatro Francês, construído pelo arquitecto V. Louis



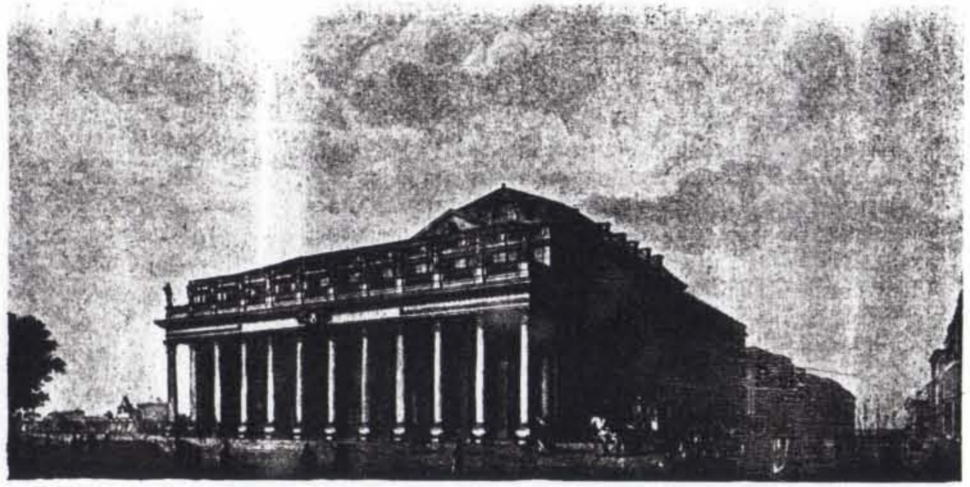
A sala do Teatro Francês (Teatro da República durante a Revolução). Representação da *Viagem*, de Laborde

Mas o público do teatro em geral foi aumentado por magistrados, médicos, advogados; o da Feira conserva os seus espectadores exigentes e entusiastas. Desta forma todas as contradições desta época aparecerão cada vez mais nas obras dos próprios autores, nos géneros que irão, se não diferenciar-se, pelo menos interpenetrar-se e manifestar o esforço e a vontade de se descobrir uma nova arte dramática.

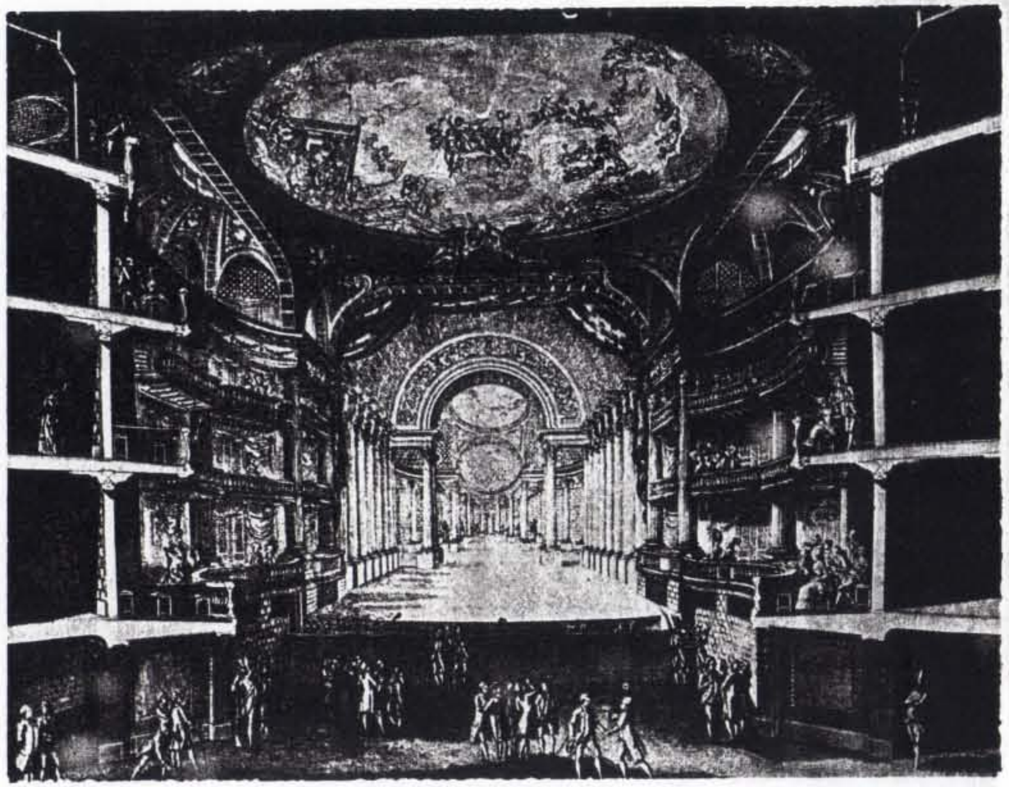
A censura real, que continua a exercer as suas represálias contra o teatro da Feira, opondo-se, por exemplo, à personagem sediciosa de Polichinelo e aos espectáculos de marionetas, manifesta daí em diante um tal espírito de repressão contra a oposição ao terceiro estado que apenas em 1721 permitirá a primeira representação pública da *Ester* de Racine...

No plano especìficamente dramático, as três unidades haviam marcado, segundo Lanson, uma vitória do realismo sobre a imaginação porque representavam um mínimo de convenção; mas o progresso da técnica de cena, sobretudo após a chegada de Servandoni a Paris (1725), o gosto pela renovação que há em Voltaire, o alargamento de certos temas à música e à ópera, iriam facilitar a busca de uma espécie de realismo novo, em oposição ao classicismo reaccionário de CREBILLON (1674-1762), de quem a história apenas reteve o nome, enquanto *Radamisto e Zenóbia*, considerada a sua obra-prima, foi esquecida. Esta espécie de realismo lutará igualmente contra o espírito — falsamente inovador — de HOUDART DE LA MOTTE (1672-1731), de quem se pode dizer que foi «um inventor por raciocínio que nada nos deixou» a não ser uma *Inês de Castro* pela primeira vez escrita inteiramente em prosa e na qual alguns historiadores pensaram ver o encaminhamento da tragédia para o drama pròpriamente dito.

A recordação de VOLTAIRE (1694-1778) impõe-se-nos neste momento. No entanto, embora o autor de cerca de vinte e sete tragédias, cujo classicismo substituiu a filosofia pela poesia, tenha sido celebrado no seu tempo como émulo de Racine, embora *Tancredo, Zaira* e *Mérope* tenham obtido um êxito

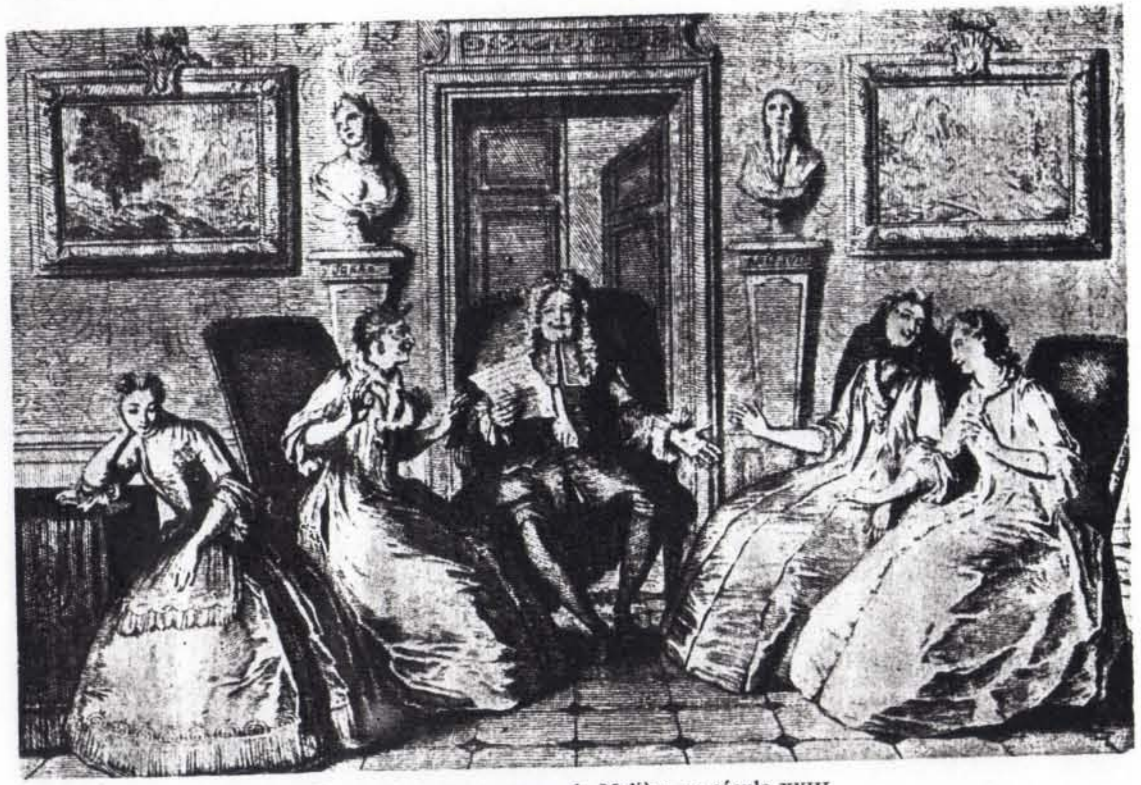


Fachada do Teatro de Bordéus, construído por V. Louis entre 1773 e 1780



Interior do Teatro de Bordéus

tal que Voltaire lhes deveu a coroa do «triunfo», a verdade é que verificamos que a obra não sobreviveu, no palco, impotente como se revelou para renovar um género condenado. E isto mau grado os assuntos tirados das Cruzadas e do Oriente, mau grado o gosto da encenação espectacular com uma riqueza de vestuário que permitia o alargamento e a libertação do palco desde 1759 dos espectadores privilegiados, mau grado a utilização, através de Shakespeare, de fantasmas, venenos e outros acessórios dramáticos. Voltaire pretendeu transformar o conteúdo da tragédia fazendo do palco uma tribuna para as suas ideias filosóficas. Avassalado por contradições, simultâneamente versátil e apaixonado, o seu génio indiscutível não foi capaz de construir nenhuma obra possível para teatro. Mestre da arte de escrever como poucos escritores o foram, o homem que gostava ele mesmo de representar a comédia e dar lições de interpretação aos maiores actores do seu tempo (foi, por exemplo, mestre de LEKAIN) falhou na arte dramática e apenas agiu indirectamente sobre ela através das suas críticas e das suas polémicas. No

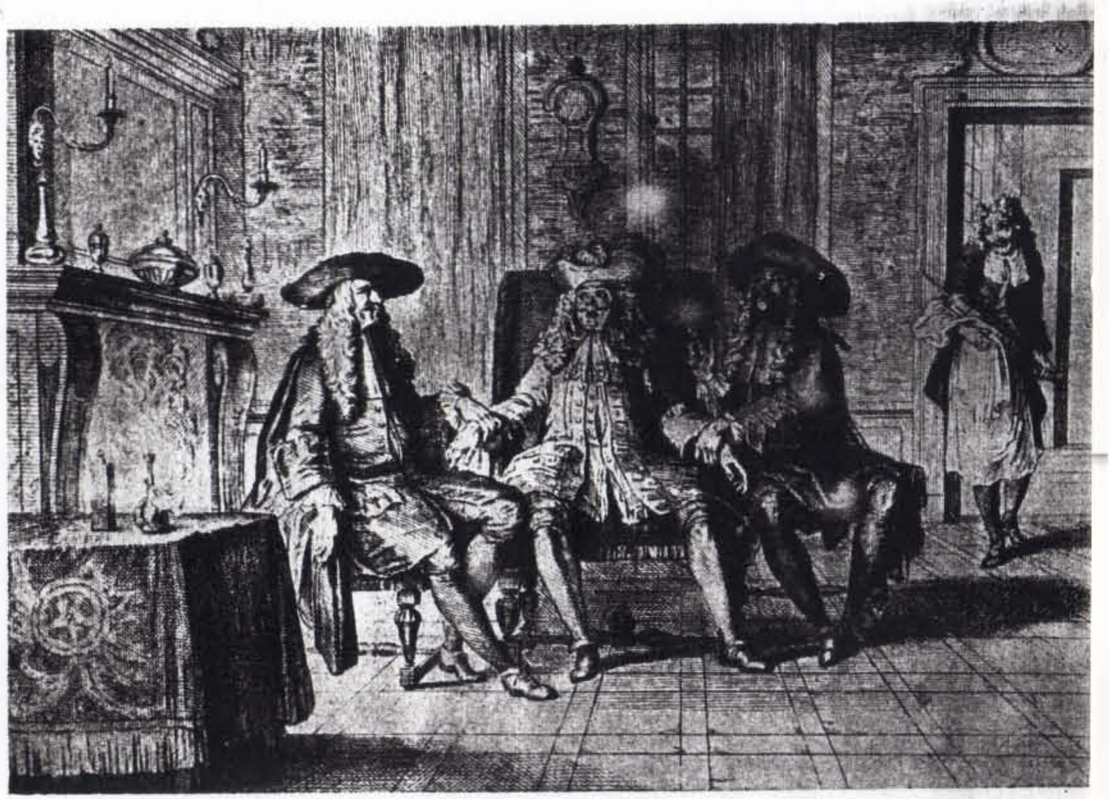


Ilustrações para as peças de Molière no século XVIII.
As Sabichonas, segundo Ch. Coypel, 1726

entanto, de 1718 (*Édipo*) a 1760 (*Tancredo*) contribuiu com o seu inegável gosto pelas emoções sublimes e pelos meios cénicos para o nascimento de uma concepção do drama que no século seguinte os românticos se afadigarão por desenvolver até ao cúmulo. Na realidade, o drama chamado «histórico» com a «sua cor local» nasceu com ele.

Em oposição a Voltaire, Diderot exaltou Shakespeare, que «não deve à imitação dos Antigos» o «natural» das suas peças e «a energia da acção». «Hoje — escrevia ele — sobrecarregam-se as tragédias... os diálogos soam a falso... a grandeza deu lugar à ênfase...» Ao mesmo tempo, censurava os actores por representarem «como possessos ou furiosos». Em oposição a Voltaire e aos trágicos, Beaumarchais, no seu *Ensaio sobre o Género Dramático Sério* (1767), exclamará: «Que verdadeiro interesse posso ter eu na morte de um tirano do Peloponeso?!»

Assim, a decadência, a própria agonia da tragédia é evidente, apesar de uma ou outra tentativa. A sua origem aristocrática constituía a sua essência clássica e determinara a sua expressiva grandeza. Eis a razão por que as três unidades foram elogiadas mesmo por aqueles que detestavam a aristocracia. Da mesma forma a ênfase na declamação e na representação, herdeira directa

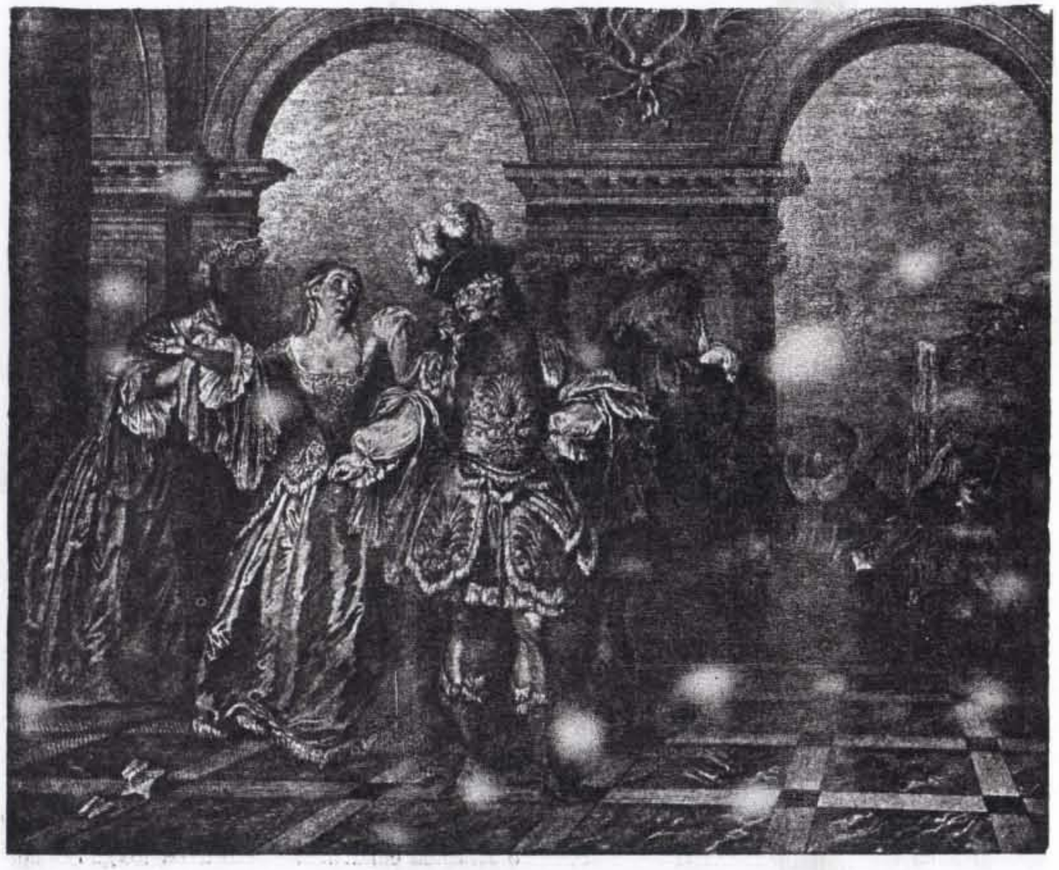


O Senhor de Pourceaugnac, segundo Ch. Coypel, 1726

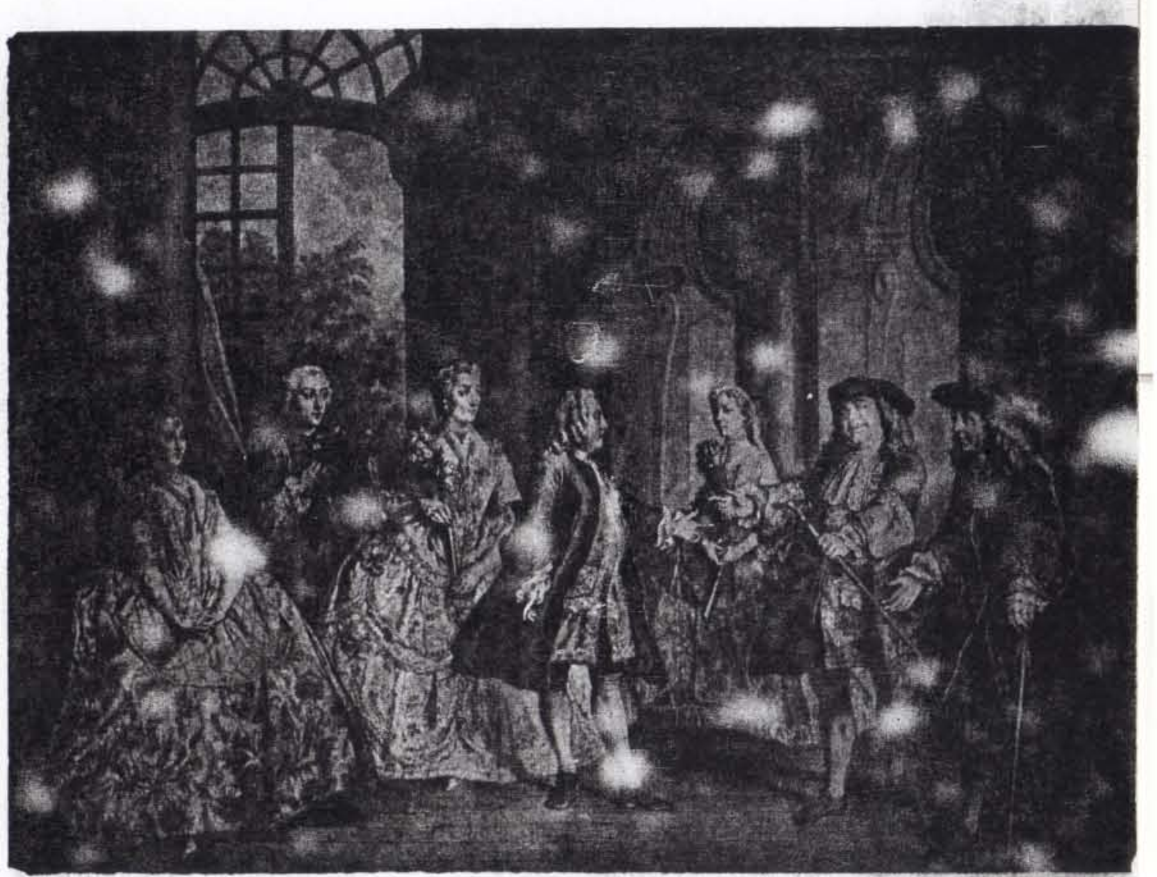
do século XVII, não pôde ser transformada por uma maior aplicação ao problema da dicção e de uma representação simples e natural senão após longas polémicas porque a burguesia considerava necessária esta dignidade de tom, que achava um precioso valor do «classicismo».

Tudo isto explica, na querela *a favor de* ou *contra* Shakespeare suscitada pela representação da adaptação de DUCIS (1769), que se haja censurado ao autor de *Hamlet* o ter feito várias concessões ao público popular. Tudo estava preparado para aceitar a opinião de Pope, que afirmava que Shakespeare teria sido «um escritor bastante melhor se tivesse usufruído da protecção do soberano e do apoio da corte...». E o próprio Voltaire, renegando a sua primitiva posição, vai, na sua *Carta à Academia*, de 25 de Agosto de 1776, ao ponto de considerar Shakespeare como «um bárbaro».

Isto significa, em resumo, que o «drama» não bastará para exprimir as tendências revolucionárias da burguesia, que novamente se voltará para os heróis de Plutarco, heróis republicanos surgidos das ruínas de Pompeia, que simbolizam a virtude de antanho, o dever cívico, a grandeza oposta à decadência e à imoralidade dos costumes.



Os Comediantes Franceses representando uma tragédia. Gravura de J.-M. Liotard, segundo Antoine Watteau

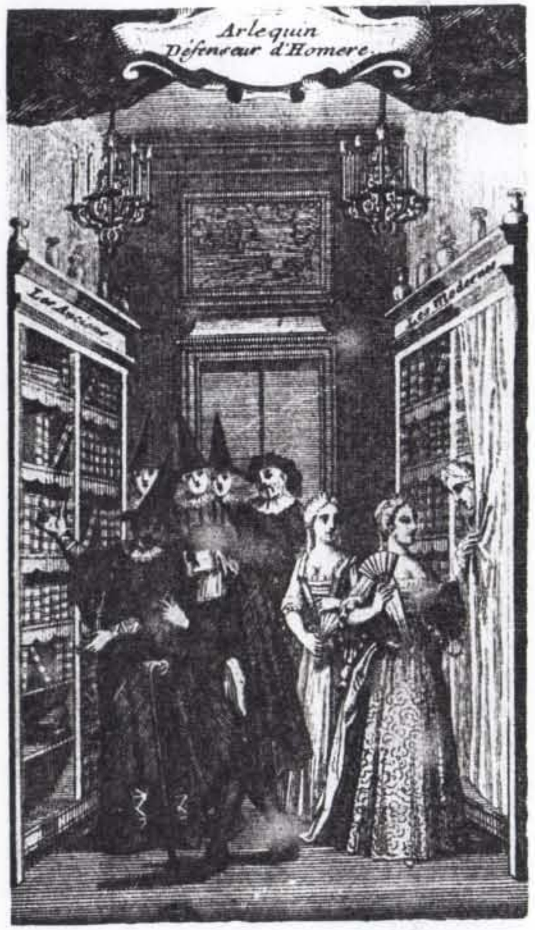


A última cena do *Filósofo Casado*, comédia de Destouches, 1727, segundo uma pintura de Lancret

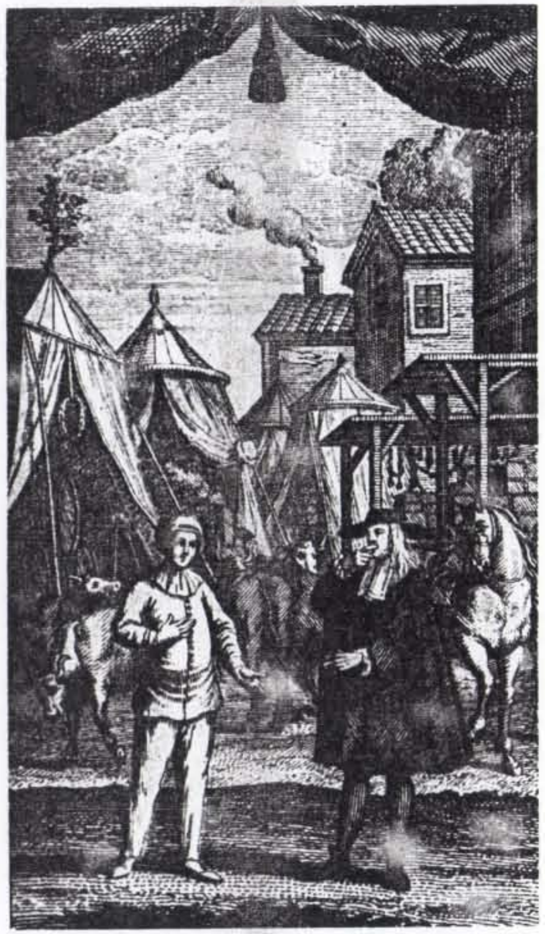
O *Spartacus* de SAURIN (1760), neste sentido, é històricamente representativo na medida em que corresponde às exigências de Diderot: nada de caracteres mas sim situações que reflectem tendências revolucionárias.

O talento dos actores contribuiu também, em grande parte, para a continuação da tragédia durante o século XVIII e mesmo durante o Império; ADRIENNE LECOUVREUR e DUMESNIL haviam representado as heroínas da Antiguidade em guarda-roupa de grande aparato, assim como os seus companheiros masculinos vestiam os heróis à moda romana, mas CLAIRON e LEKAIN, não menos célebres, procuravam uma maior simplicidade de representação, com menos efeitos declamatórios, e inventavam vestuários novos, mais verdadeiros (assim aconteceu, por exemplo, na representação em 1755 do *Órfão da China*), até que TALMA se apresentou em Brutus «de pernas e braços nus, coberto com uma simples túnica de lã, com grande escândalo, aliás, da sua parceira na peça, Mademoiselle VESTRIS, que lhe chamou prematuramente *sans-culotte*». Como o veio a demonstrar a pintura de David, o teatro mantinha então a imagem trazida das descobertas das ruínas de Herculano e Pompeia (iniciadas em 1735).

Embora entre os autores trágicos se deva citar LA HARPE (1739-1803), tem de se constatar que nenhuma das suas peças sobreviveu. Apenas os eruditos e os curiosos conhecem ainda as tragédias de MARIE-JOSEPH CHÉNIER, de CASIMIR DELAVIGNE, de SOUMET, de NEPOMUCENO LEMERCIER, que, no entanto, foram representadas da Revolução ao Império e do Império à Restauração. O actor Talma, graças ao seu talento e ao seu prestígio, consegue prolongar a tragédia durante o primeiro quartel do século XIX.



Arlequim, Defensor de Homero, peça de Lesage, representada na Feira de Saint-Laurent em 1715



Lesage: O Teatro de Feira.
A cena representa a Feira de Guibray, 1721

Era, portanto, natural que a burguesia francesa, em virtude da importância cada vez maior que adquiria na actividade económica e intelectual, social e política, tentasse substituir, a um tempo consciente e inconscientemente, o herói antigo da tragédia por um novo herói burguês e que, esforçando-se por opor as virtudes e os sentimentos de família, a sua moral e os seus costumes aos costumes e à moral aristocráticos em decomposição, procurasse uma forma de expressão dramática conforme com as necessidades dos seus conhecimentos e da sua luta. Tinha um exemplo vivo na burguesia inglesa, que fizera a sua revolução em 1688 e já conquistara privilégios numa luta análoga contra o poder real.

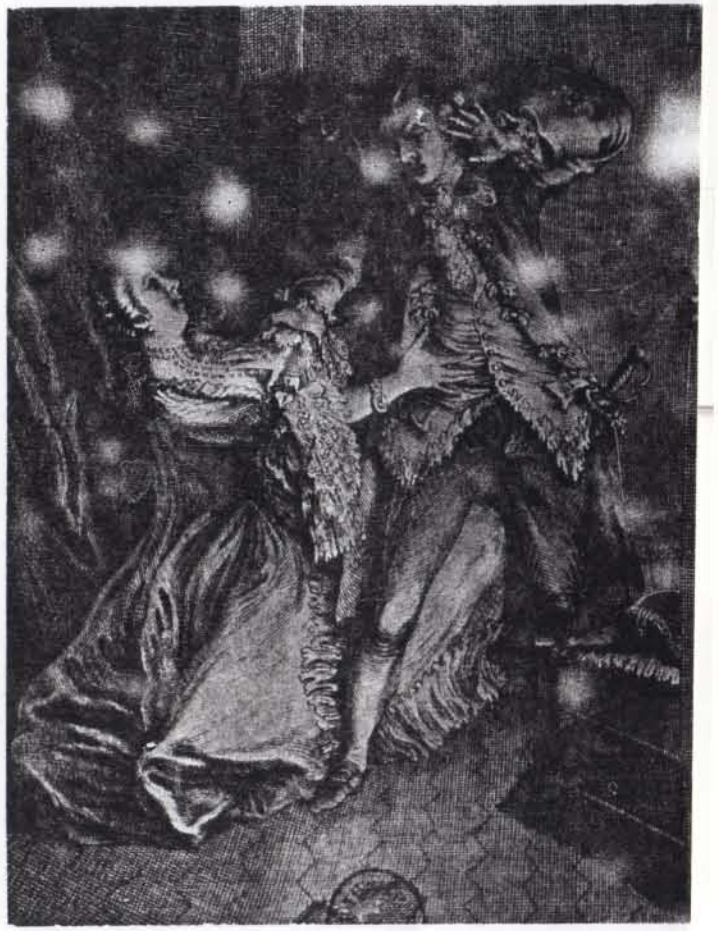
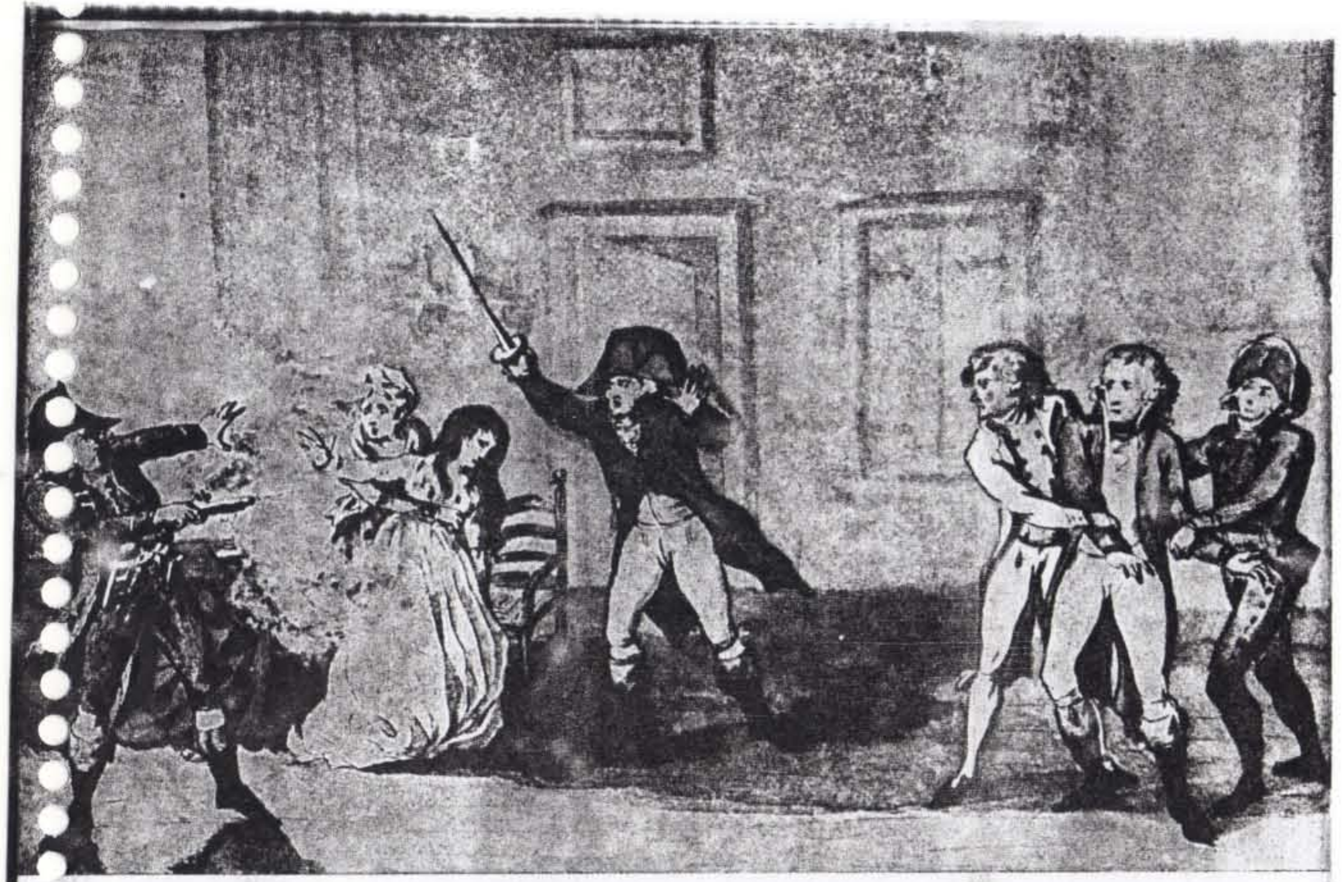


Ilustração para *Jenneval*, peça de Sébastien Mercier. Gravura de F. Fritzschius, 1778

Não se pode, com efeito, subestimar o papel que as profundas reformas já realizadas em Inglaterra representaram em França desde os começos do século XVIII. Aliás, a verdade dos caracteres, a pintura dos costumes e da vida social no teatro inglês são elogiados por Destouches desde 1717. Será possível esquecer que o abade Prévost estava em Londres em 1728 e Montesquieu no ano seguinte? Voltaire, que lá permanecera de 1726 a 1729, não trouxe do seu exílio *As Cartas Inglesas* (1734)? Os meados do século trarão a exaltação dos costumes ingleses, privados e políticos, e do Parlamento inglês. Em 1748, o primeiro drama vindo do outro lado da Mancha será o *Mercador de Londres*, de Lillo. *O Jogador*, de Edward Moore, aparecerá em 1762; Laplace publicou o seu *Teatro Inglês* em 1745. Finalmente, a tradução das peças de Shakespeare, de Jonson, de Otway, de Addison e dos romances de Fielding, Sterne e Richardson levarão ao rubro o entusiasmo já existente.



Última cena de *Zoé*, peça de Sébastien Mercier.
Aguarela de J. G. Ziesenis. Biblioteca do Arsenal, colecção Rondel

Mais tarde, a curiosidade e o interesse pelo teatro alemão, graças à actividade de Grimm, graças às tragédias de Klopstock, de Gessner e às ideias de Lessing acerca da dramaturgia, atenuarão esta exaltação e este entusiasmo, exactamente no momento em que a preparação da acção revolucionária se tornará a preocupação essencial da burguesia, arrastando com ela todo o povo francês.

Entretanto, a comédia sentimental, aparecida cerca do ano de 1725 em Inglaterra, e que fornecia o exemplo da virtude sempre recompensada, iniciava os seus primeiros passos em França nas tentativas de PIRON, tais como *O Filho Ingrato* (1723). Estas primeiras formas deviam vir a encontrar a sua realização nas peças de NIVELLE DE LA CHAUSSÉE (1692-1754), autêntico criador do drama burguês, que impõe à apreciação dos espectadores a sua *moral*, apologia, de certo modo, da moderação. D'Alembert dirá de Nivelle de la Chaussée que «o máximo para ele tanto na sua conduta literária como na sua vida era que um homem sábio é aquele cujos desejos e esforços estão em proporção com os meios». Daí em diante, família e casamento aparecerão em oposição aos hábitos licenciosos da nobreza, uma nova *virtude* definir-se-á progressivamente, em cuja base estarão a dignidade e a honestidade.

Piron, como já vimos, BEAUCHAMPS (*Os Amantes Reunidos*, 1727) e sobretudo MARIVAUX com *A Mãe Confidente* (1735) foram os que abriram o caminho que Nivelle de la Chaussée toma resolutamente, com optimismo sem dúvida, mas igualmente sem génio (*O Preconceito em Moda*, *Melânia*, etc.).

A «comédia lacrimejante», cujo êxito iria ser grande, marcava com os seus novos heróis o nascimento deste drama burguês que é indubitàvelmente um dos factos essenciais da história do teatro do século XVIII.

Convém acentuar o quanto nesta época os autores clássicos já tinham perdido de terreno: de 1715 a 1774 a média de representações anuais de Corneille desce de onze para sete, a de Racine de treze para oito, a de Molière de quinze para nove. E o próprio duque de Aumont virá a proibir em 1746 as grandes obras de Molière, a pretexto de que elas «estão inteiramente abandonadas pelo público».

O drama novo que surge na história é, por conseguinte, uma mistura de tragédia e comédia e os seus heróis são homens de «condição média»; a sua finalidade é instruir e moralizar.

É nesta altura que DENIS DIDEROT (1713-1784) ocupa o primeiro lugar. E sonhando com um teatro completo onde se uniriam cenário, declamação, pantomima e até música, ele lutou e trabalhou com vistas a reabilitar um teatro que J.-J. Rousseau (*Carta a D'Alembert*, 1758) denunciava como sendo um divertimento para ociosos deleitando-se nas paixões e nos vícios. Lutou de duas maneiras, como filósofo moralista e como autor dramático, mas, ao passo que os seus escritos mantiveram a sua virtude crítica e fizeram a sua glória, as suas peças só lhe causaram decepções.

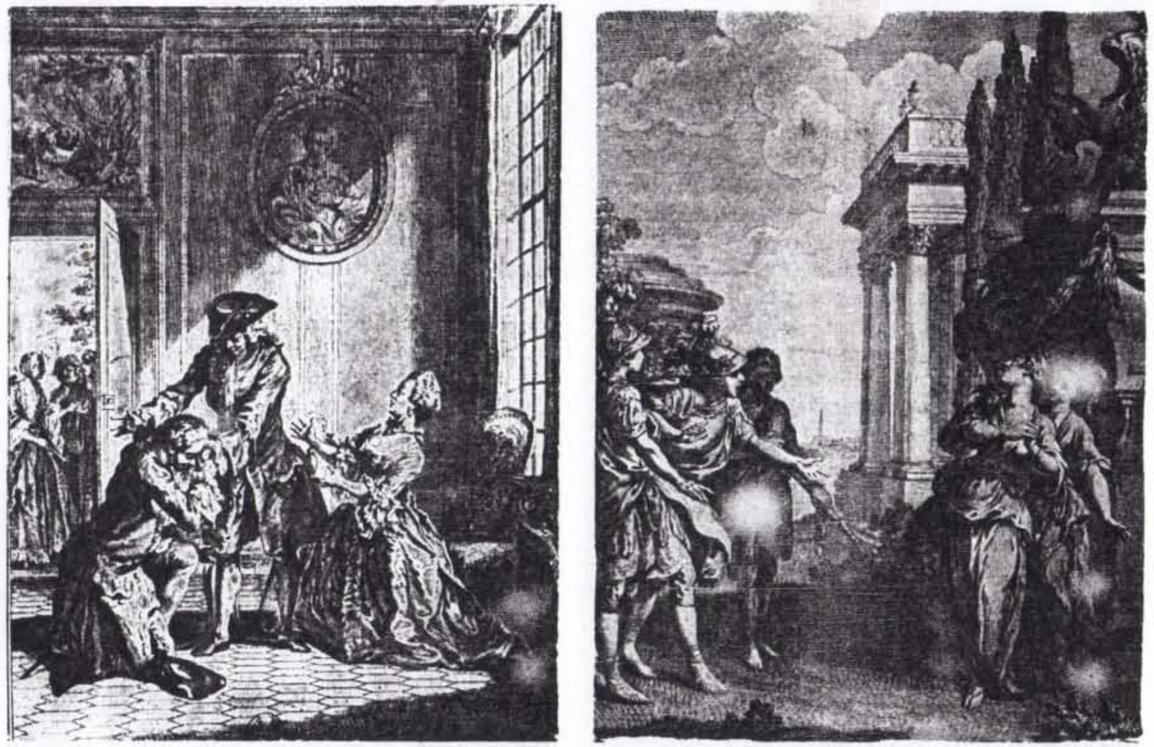
Não sonhara ele próprio, inicialmente, ser um comediante? Como actor representará em 1771 na sua obra *A Peça e o Prólogo*. Daí, fundamentalmente, o interesse que sempre manifestará pelos actores e pelos seus problemas específicos, interesse de que o *Paradoxo* é testemunha, além de certas passagens das *Jóias Indiscretas*. Atentamente, examinará em observações muitas vezes severas para eles as atitudes, exigências e impertinências dos comediantes do seu tempo, que no decorrer do seu século adquiriram uma posição mais evidente do que outrora. BARON morrera em 1729, Adrienne Lecouvreur desaparecera em 1730. A DUCLOS retirara-se em 1733, MONTMENIL, o célebre intérprete de *Turcaret*, terminara a sua carreira em 1743, mas a Clairon aparecera com 12 anos em 1736, a Dumesnil iniciava-se na comédia em 1737 e de 1750 a 1771 apareciam: Lekain, PREVILLE, MOLE, SOPHIE ARNOULT e M.^{lle} RAUCOURT.

Diderot encontrara o célebre comediante inglês Garrick em casa de Holbach em 1764-1765. Neste aspecto particular da vida do teatro nada lhe era portanto estranho e baseava a tirania dos actores (que modificavam os textos das peças, cortavam, transferiam, etc., a tal ponto que, desde 1765, os autores pensaram em defender os seus direitos, até se organizarem sob a égide de

Beaumarchais) numa espécie de vingança contra a inferior condição em que os mantinham, contra o desprezo que lhes votavam, porque, ao fim e ao cabo, continuavam a ser excomungados e considerados, ainda em 1765, como exercendo um «ofício infame», até a Revolução ter feito deles, enfim, cidadãos.

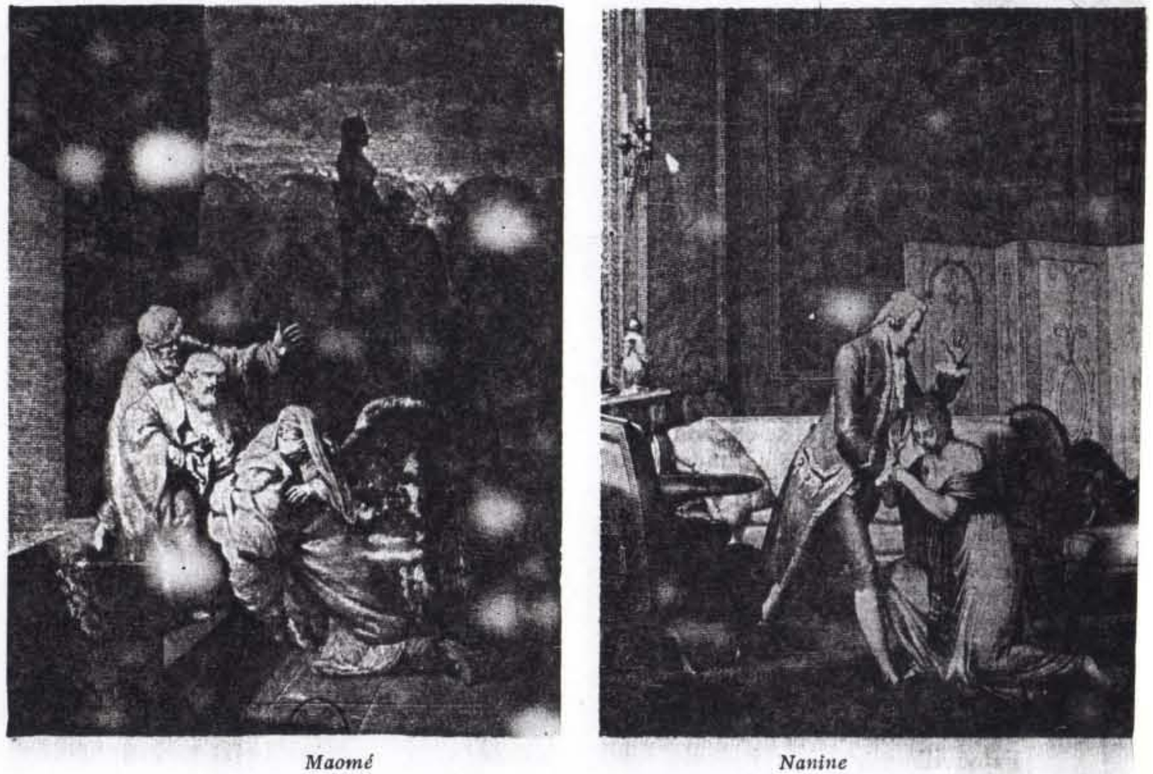
Em resumo, Diderot tinha perfeita consciência da necessidade de uma nova ordem teatral não apenas quanto a princípios mas também na prática generalizada. Estava atento às lutas a que se entregavam os empresários dos espectáculos fossem de que género fossem, à concorrência entre os Italianos, inovadores, e os Franceses, que supunham beneficiar de uma espécie de privilégio dos géneros nobres, das formas clássicas. Diderot reprovava no teatro francês a intriga muito complicada e inverosímil, dado o pouco tempo em que decorria a acção, um diálogo bastante afastado do *natural*, «o espírito e o ofuscamento» que nunca permitiam que se esquecesse o autor.

Desta forma, Diderot, ao mesmo tempo autor dramático e doutrinador estético, opõe-se ao classicismo decadente que Voltaire defende; anuncia já o romantismo. Materialista em filosofia, revela-se realista na arte e na literatura. Pretende «instruir e moralizar»; guiam-no a razão e o sentimento; eis porque despreza o teatro da Feira e apenas se interessa pelos géneros que fazem o sucesso da Comédia Francesa, da Comédia Italiana e da Ópera. A sua acção foi notável, pois ele foi, sem dúvida, um dos espíritos mais ricos do seu século. E as suas teorias estéticas e a sua influência têm muito maior interesse na evolução do pensamento francês em geral do que as suas peças. Porque *O Filho Natural* e *O Pai de Família*, tendo embora na sua época obtido lògicamente algum êxito, hoje são consideradas pràticamente irrepresentáveis. Poderemos apenas considerar, com Champfleury e Baudelaire, que *Ele É Bom ou É Mau?* (anteriormente intitulada *A Peça e o Prólogo*), a sua última obra dramática, é uma peça notável. É certo que Beaumarchais se inspirou nela para o seu *Fígaro*. «Nela se pinta a corrida burguesa, frenética, aos lugares e às pensões e se aprofunda a noção de virtude, que Diderot considerara como um absoluto nas suas peças anteriores.»



O Filho Pródigo *Orestes*

Ilustrações, segundo Gravelot, para edições do Teatro de Voltaire



Maomé **Nanine**

Ilustrações, segundo Moreau le Jeune, para edições do Teatro de Voltaire

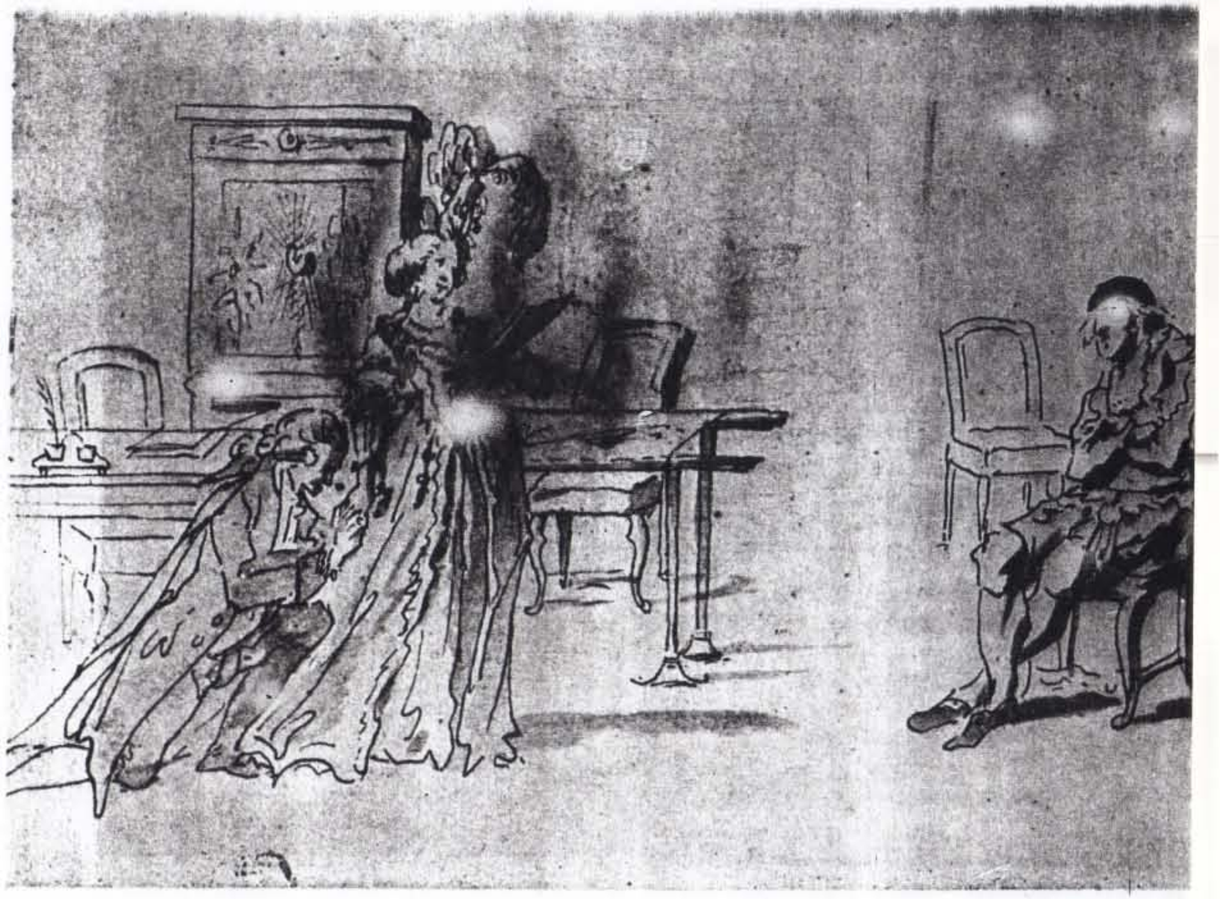
O primeiro desejo de Diderot era, sendo simples, ser verdadeiro. No seu *Tratado de Arte Dramática*, estudou todos os elementos, todos os métodos de trabalho, a encenação, a representação, o mesmo acontecendo na sua *Poesia Dramática*, onde revela ainda uma maior preocupação pela verdade teatral e onde toma a defesa do comediante. Sonhou um teatro como o dos Gregos, «para 80 000 cidadãos», a fim de «chamar a atenção de uma nação inteira». Influenciou Sedaine, Beaumarchais, Sébastien Mercier. A sua concepção da arte de representar e da encenação está na origem das transformações cénicas do século XIX.

É Sedaine (1719-1797) quem mais humanamente exprime esta verdade, com mais estilo e sobriedade. O seu *Filósofo sem o Saber* (1765) pode ser considerado como o mais característico exemplo da tragédia burguesa. Ao passo que a obra dramática de Sébastien Mercier caiu no esquecimento, as suas ideias expressas no seu *Ensaio sobre a Arte Dramática* (1773) contribuíram também para o nascimento de um «drama realista», nacional e popular.

A comédia, sob as variadas formas que tomou, poética, satírica ou até política, de Regnard a Lesage e a Marivaux, e depois a Beaumarchais, cria um ambiente generalizado de paixão. Permite o triunfo de um género que, tendo vindo a evoluir desde Molière, não deixa de se transformar ao longo dos anos. Reflecte profundamente a parte mais viva, sem dúvida, do espírito do século XVIII francês. Prolonga os valores mais arreigados do classicismo enriquecendo-o com a essência teatral da *commedia dell'arte* e das *trouvailles* da Feira. Dá origem a um estilo que lhe pertence, a um génio cómico e satírico original. Eis porque o Teatro Francês, os Italianos e a Feira vão disputar entre si, inicialmente, os autores da comédia de costumes, da comédia de enredo, até que as virtudes destes géneros se amalgamam nas *Falsas Confidências*, de Marivaux, e em *As Bodas de Fígaro*, de Beaumarchais.

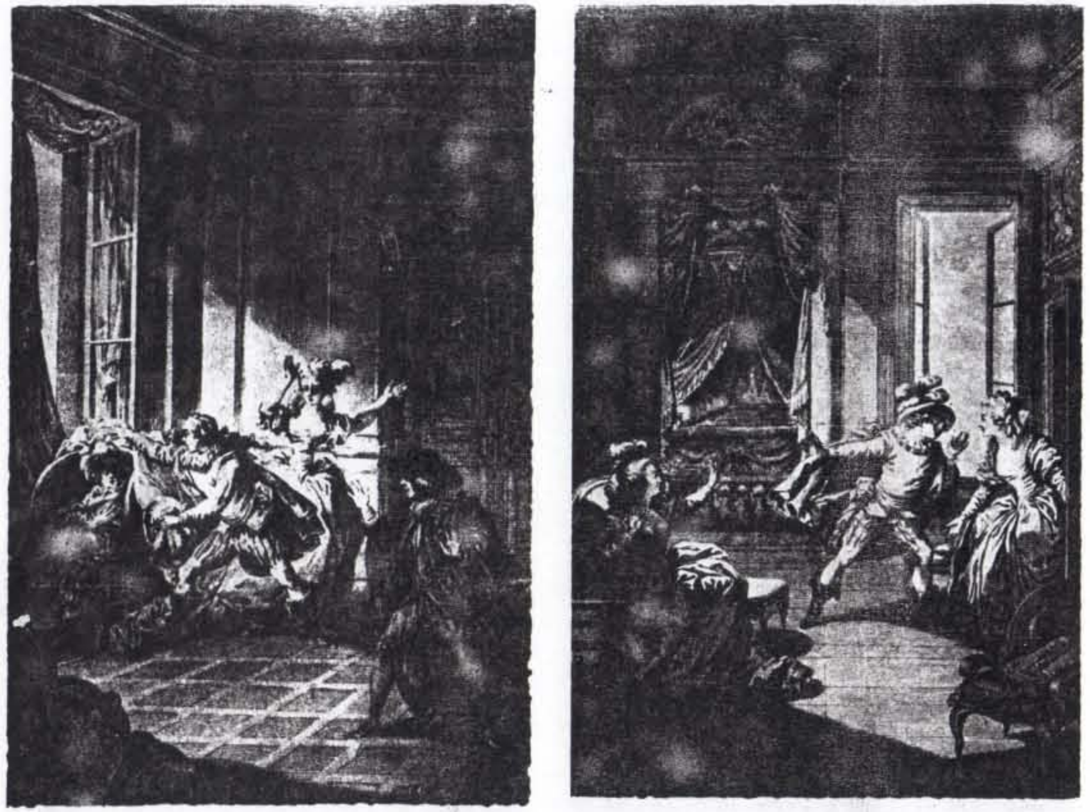
Esta paixão pelo teatro, nascida nos estrados e palcos sempre activos dos colégios, vai dar origem a outras paixões sociais e políticas, cada vez mais vivas e desejosas de se exprimir e, por vezes, de agir.

A Ponte Nova e a Praça Dauphine, reino dos saltimbancos, dos vendedores de banha de cobra, do barão de Grattelard, do ilustre Barry, de Tabarin, o príncipe dos charlatães, de Mondor, de Giles le Niais, senhor de Tourniquet, viam-se prolongadas nas Feiras de Saint-Laurent e de Saint-Germain, através de um cómico verdadeiro, da farsa truculenta e viva, do «natural». Aqui, o divertimento, enriquecido permanentemente com novos achados, reanimava a lembrança de Pascariel, de Scaramouche e de Gherardi, expulsos como se sabe por Luís XIV por causa da representação de *A Falsa Impostora*, mas novamente chamados pelo Regente em 1716. Instalados no Palácio de Borgonha, os Italianos irão servir-se cada vez mais dos autores franceses e criar novas formas dramáticas. Aliás, Regnard, Dufresny e Nolant de Fatouville com a sua fantasia extrema e o seu sentido de improvisação não tinham já colaborado no famoso reportório de Gherardi de 1682 a 1697?



Desenho à pena em tinta-da-china, ilustrando uma cena do *Barbeiro de Sevilha*, de Beaumarchais. Biblioteca do Arsenal, colecção Rondel

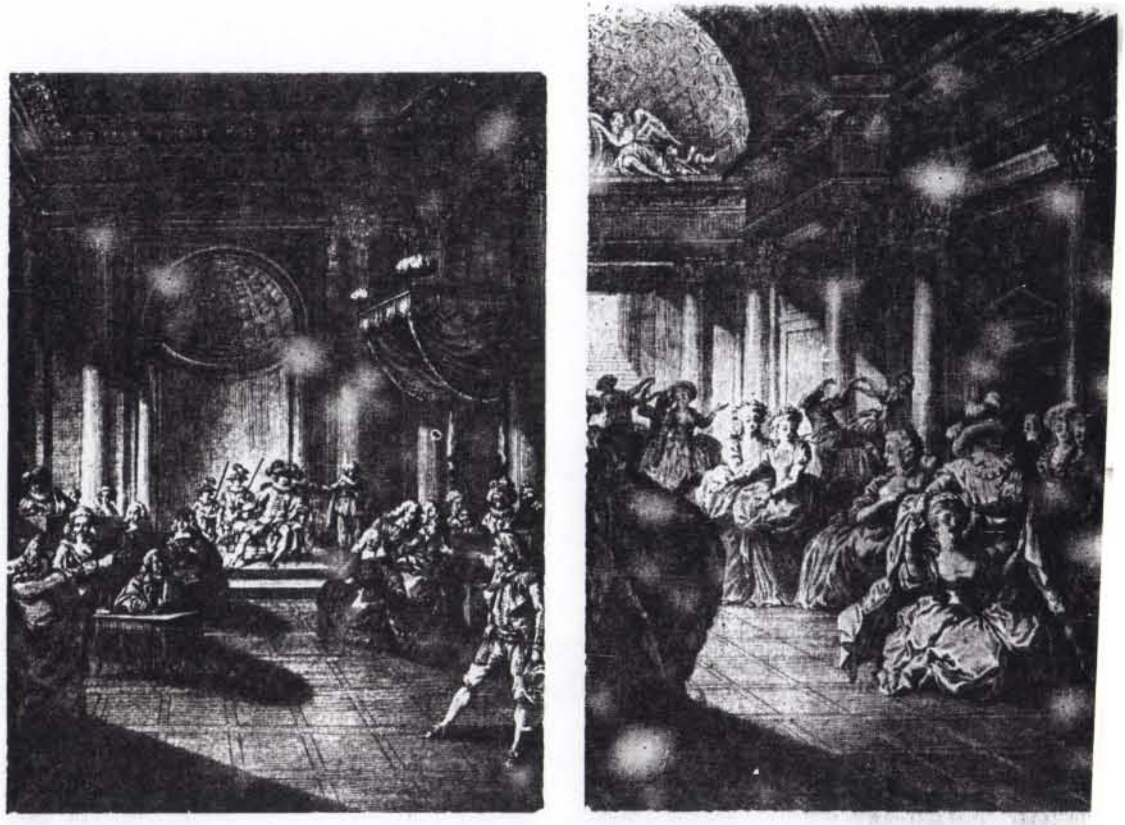
Louis-André Riccoboni (Lelio) dirigia uma excelente *troupe*, com sua mulher Flamínia e aquela Sílvia que, graças às primeiras obras de Marivaux, se viria a tornar a «coqueluche de Paris». A partir de 1723 Luís XV dera-lhe um importante subsídio e, mau grado Arlequim, Colombina e Pasquin, esta *troupe* italiana substituiria durante algum tempo a verdadeira Comédia Francesa (donde *A Querela do Teatro*, de Lesage) até vir a unir-se, em 1762, à companhia de Ópera Cómica (antigo teatro da Feira de Saint-Laurent) e passar a chamar-se em 1780 Teatro dos Italianos, embora no seu elenco já não figurasse um único actor italiano... A partir desta data deixar-se-á verdadeiramente de falar em Comédia Italiana, da qual apenas Florian (1755-1794) será o último a aproximar-se um pouco (*Os Dois Bilhetes, O Bom Casal*, etc.). Arlequim não terá mais semelhanças com o *facchino* de Bérgamo, embora sobreviva como personagem simbólica, graças sobretudo ao



Ilustrações de Saint-Quentin para *As Bodas de Figaro* ou *A Louca Jornada*, de Beaumarchais, interpretada pelos Comediantes Franceses, 1784

talento de THOMASSIN e de CARLIN. O papel representado pelos Riccoboni foi, no entanto, um dos mais eficazes na história do teatro francês.

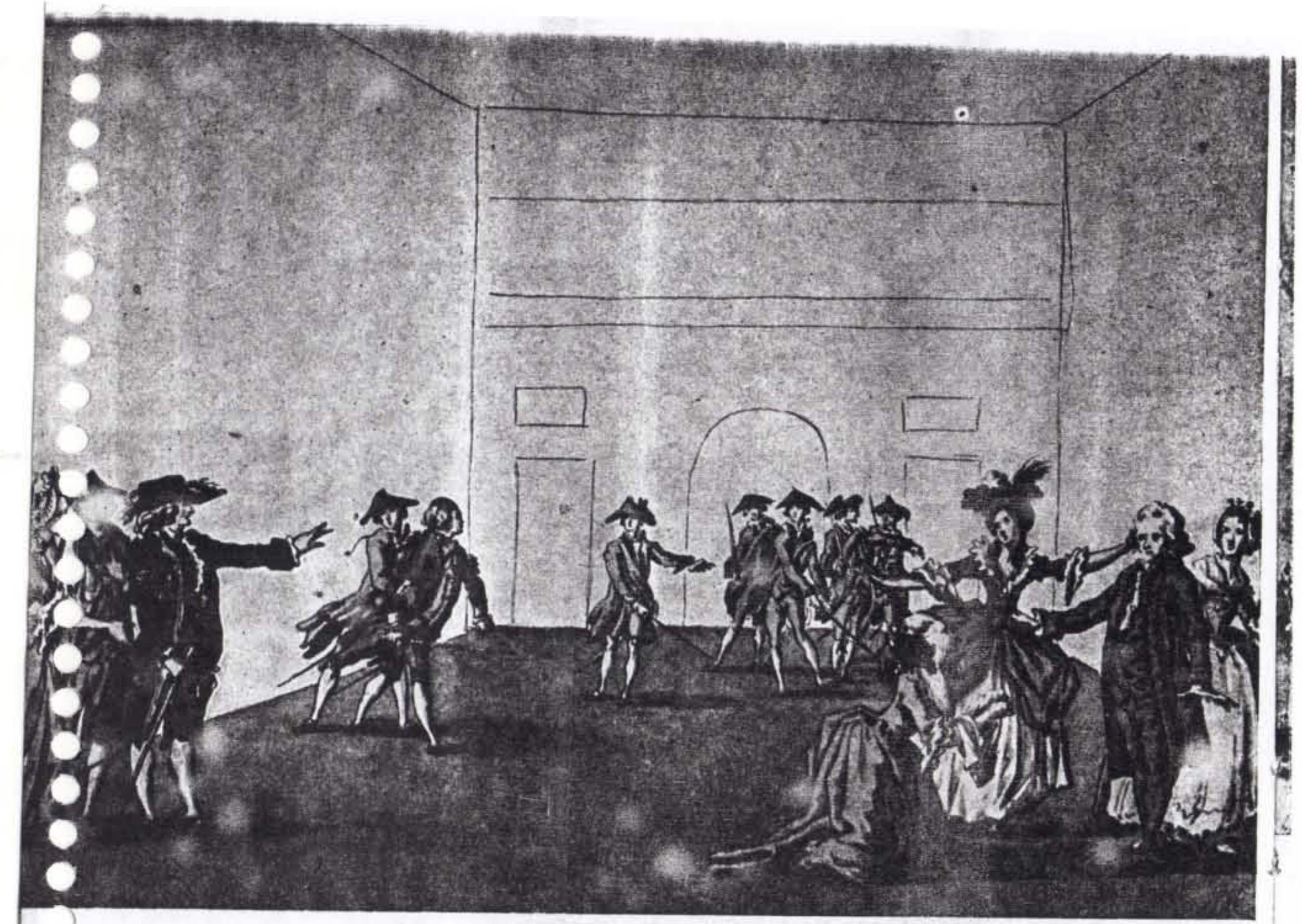
O espírito da Feira, essencialmente popular, crítico, satírico, manter-se-á no decorrer do século no Palais-Royal, na Feira de Saint-Ovide, na Praça Luís XV, e J.-B. NICOLET (1728-1796) enriquecê-lo-á com todos os processos novos do espectáculo, com os seus animais domesticados, a sua *troupe* de trinta actores, os seus cinquenta bailarinos e vinte músicos. As paródias, que fizeram explodir Voltaire, não deixarão aí de triunfar, de manter a tradição de «rir às gargalhadas e cinto desapertado». De tal forma que Bachaumont nas suas *Memórias* relatará o êxito de uma bufonaria, *Os Vencidos Pagam Multa* (1799), interpretada pelo actor VOLANGE e representada cento e quarenta e duas vezes seguidas, assim: «Não é apenas o povo que para lá corre em multidão, mas a gente da cidade e da corte, os grandes entusiasmam-se; os austeros magistrados e os bispos assistem ao espectáculo em camarote fechado. Os ministros assistem também, etc.»



Ilustrações de Saint-Quentin para *As Bodas de Figaro* ou *A Louca Jornada*, de Beaumarchais

Na história da comédia JEAN-FRANÇOIS REGNARD (1655-1709) marca a transição e põe em cena as extravagâncias da época. Inicialmente parodiou a ópera de Quinault e Lulli *(Amadis de Gaula)* no seu *Nascimento de Adónis* (1694); mais tarde, consagra o êxito de Arlequim servindo-se do talento de Dominique e escreve comédias onde se anuncia já o espírito de Marivaux. Os irmãos Parfaict disseram dele que «nada mais procurou a não ser atrair os aplausos do público, sem se perturbar com os processos». Teremos de considerar falsa uma apreciação tão sumária do seu talento, sobretudo considerando o valor que ainda hoje têm *O Regresso Inesperado*, *As Loucuras Amorosas* e *O Legatário Universal*.

F. C. DANCOURT (1661-1725) foi, sem dúvida, tão representado como Regnard e, no entanto, que resta dos seus êxitos? Actor e autor, ele conhecia bem a eficácia dos divertimentos fornecidos pelos Italianos, mas o seu talento era todo feito de facilidade e de *charme* e excedia-se naquilo a que se chama «peças em episódios». A sua verve manifestava-se à custa dos costumes



Aguarela de J. G. Ziesenis ilustrando *O Pai de Família*, de Diderot.
Biblioteca do Arsenal, colecção Rondel

burgueses sem desprezar a actualidade. Desta forma as peças de Dancourt, muitas vezes curtas, informam-nos com utilidade sobre a sociedade do seu tempo: *A Lotaria, Os Agiotas*, etc.

Quanto a Dufresny (1648-1724), colaborador de Regnard e dos Italianos até à sua querela do *Jogador*, sempre desigual, com uma certa fantasia brilhante e certa audácia, de quem em princípio se poderia pensar que esteve na base de um Beaumarchais, nada dele sobreviveu, nem mesmo a sua obra-prima, um acto em prosa: *O Espírito de Contradição* (1700).

É Alain-René Lesage (1668-1747) quem vai pôr em cena com mais vigor alguns tipos novos, em especial o do financeiro, que aparece pela primeira vez em *Turcaret* (1709), a sua obra mais célebre, cujo êxito foi de tal ordem que provocou a sua retirada da Comédia Francesa... Depois disto, de 1712 a 1738, Lesage, só ou com Fuzelier, D'Orneval, Autreau e Fromaget, fará representar sobre as tábuas uma centena de obras de todo o género: peças com «letreiros» quando a Feira estava proibida de «falar», monólogos quando era proibido o diálogo, farsas em prosa e em verso, paródias... «Aos burgueses que apenas pensam em imitar os vícios dos nobres ele opõe já as virtudes familiares, a dignidade e a honestidade...» (P.-B. Marquet).

Philippe Destouches (1680-1754), embora considere que «o primeiro objectivo da comédia é corrigir os costumes», não conseguirá reabilitar a comédia de caracteres apesar do seu *Filósofo Casado* (1727). J.-B. Gresset (1709-1777) fará representar com êxito *O Malvado* (1747), assim como uma encantadora fantasia, *Verde, Verde*. Piron (1689-1773), que pretendia rivalizar com Voltaire na tragédia, obterá êxito com a sua *Metromania* (1738) graças aos seus «ditos de espírito», mas abordará o cómico social em *Arlequim Deucalião*. Mais jovem, Favart (1710-1792) animará os palcos com obras cujos numerosos *couplets* se orientam mais para a ópera cómica. No entanto, os arranjos cénicos e espectaculares deterioram o gosto do público. O êxito vai para as peças que são uma mistura de cantilenas e *vaudevilles*, onde a representação dos actores é toda-poderosa. E Costarchini aumenta este êxito com cenários e vestuários cada vez mais estilizados, com certos aperfeiçoamentos da maquinaria e, principalmente, já com o «palco rolante». Favart explora com felicidade esta nova moda, assumindo a direcção de uma companhia homogénea e pedindo a Philidor e a Monsigny para trabalharem com ele. A actriz Favart (1727-1772), pela inteligência e qualidade do seu talento, não contribuiu menos para um êxito que suscitará uma célebre querela; a garantia do seu gosto (introduzira em França em 1746 *A Criada Patroa*, de Pergolesi) e a sua audácia (contra toda a tradição, ela aparecia em cena com um vestuário «realista») parecem confirmar a importância da sua acção e de Favart na nova orientação do teatro.

Com Marivaux e Beaumarchais, a comédia do século XVIII atingirá, enfim, os cumes da obra-prima.

Marivaux (1688-1763) bebeu, sem dúvida, em muitas fontes, mas o seu génio é perfeitamente original. Encantador, romanesco, gracioso, senhor da arte dos sentimentos e das palavras, ele faz, desfaz e refaz as intrigas ligeiras das suas comédias num encadeamento de situações felizes e encantadoras, se bem que por vezes cruéis, mas exprimindo sempre o prazer de viver, com fantasia e movimento. Talvez tenha sido ele quem criou os primeiros verdadeiros amorosos do teatro, de que, sem dúvida, um século mais tarde Alfred de Musset se virá a lembrar.

Inicialmente autor anónimo, fornecedor dos Italianos e aproveitando-se dos seus meios cénicos, ele soube explorar ao máximo as qualidades individuais de cada um dos actores da sua companhia. Aliás, costuma ver-se aí uma das razões do semiesquecimento em que a sua obra esteve durante algum tempo; é um facto sem dúvida que os seus principais intérpretes, Lelio e Sílvia, em especial esta última, se identificavam (a expressão é do próprio D'Alembert) com as suas personagens. Não era para eles que escrevia? A actriz Sílvia aparecera nos palcos parisienses em 1720, com Thomassin (cerca de 1682-1739), o qual a pouco e pouco transformara a personagem de Arlequim segundo o seu próprio estilo cómico, comovente e simpático, mais humano e daí em diante sem máscara. Foi o grande êxito de *Arlequim Educado pelo Amor*, onde se revelou a tendência para afirmar já aquela bondade natural expressa pela filosofia de J.-J. Rousseau, que, após o *Arlequim Selvagem*, de DELISLE, oporá o homem primitivo ao homem civilizado.

Marivaux não deixará, através do jogo mais agudo, mais variado e mais astuto também das suas intrigas amorosas, de atacar certas injustiças que, por outro lado e com a influência das *Cartas Persas* de Montesquieu, provocarão as violências de Beaumarchais. Todo o seu teatro é de circunstância, utilizando sem descanso a actualidade, rico de alusões directas aos acontecimentos. Mas reencontrando as fontes da pastoral, Marivaux renovou profundamente o tema do amor, atribuindo muitas vezes à mulher o principal papel. Pouco a pouco, com *A Surpresa do Amor* (1722) e *A Dupla Inconstância*, o ritmo interior e exterior da intriga (quase não existe acção, a bem dizer) torna-se muito mais subtil: na sua obra o espírito luta com a ternura; a sensibilidade, o coração humano afirmam a sua existência, a sátira social surge com finura. A réplica seguinte, tirada do *Jogo do Amor e do Acaso*: «O mérito vale mais do que o nascimento», não anuncia já o estilo de Beaumarchais? Marivaux criou na realidade um novo género de comédia de génio essencialmente francês que lhe confere um lugar à parte neste século em que a poesia só aparece pràticamente no teatro. Incompreendido pela maior parte dos críticos, foi-o também pelo seu amigo Fontenelle, que nunca viu nele o criador de «um género».

Lembremos de novo que foi para a actriz Sílvia que ele escreveu as suas obras-primas, como por exemplo *A Dupla Inconstância* (1723), *O Jogo do Amor e do Acaso* (1730), *As Falsas Confidências* (1737). Adrienne Lecouvreur, apesar do imenso talento que os seus contemporâneos lhe reconheciam, não conseguiu, na Comédia Francesa, fazer de *A Segunda Surpresa do Amor*, anteriormente criada por Sílvia, um êxito. As heroínas de Marivaux impõem à artista que as interpreta uma personalidade muito especial.

Marivaux foi, pois, um inovador. Hoje essa qualidade ninguém lha contesta. Há inovação até na sua *Mãe Confidente*, derivada do lacrimejante La Chaussée, onde podemos ver «um drama burguês» antes dos de Diderot. «Eu perscrutei — disse ele — no coração humano todos os diferentes nichos onde se pode esconder o amor quando ele teme mostrar-se e cada uma das minhas comédias tem como objectivo fazê-lo sair desses nichos.» A sua linguagem teatral continua a ser um modelo de sabor e de perfeição. Giraudoux, enfim, foi até ao ponto de ver nas suas heroínas «as mais velhas, as mais leais, embora um pouco menos acauteladas, das mulheres de Laclos».

Se BEAUMARCHAIS (1732-1799) continua a ser o autor dramático mais discutido do século XVIII, é, no entanto, difícil resistir ao espírito e à capacidade inventiva deste amador de génio.

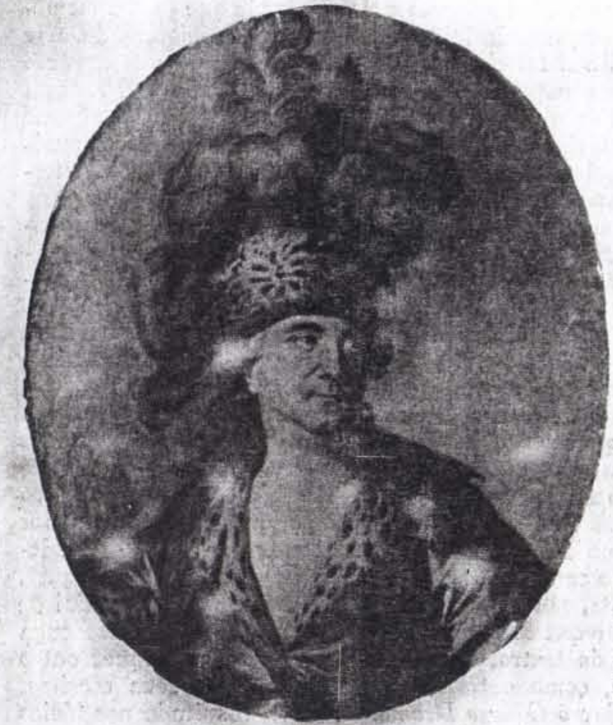
Petit de Julleville considera a sua obra-prima, *As Bodas de Fígaro*, ou *A Louca Jornada*, uma «peça vazia e oca»; Lucien Dubech lamenta-se que não se tenha metido o autor na prisão, «porque se assim fosse ele não teria conhecido a glória», acusando-o, entre outros defeitos, de ser responsável pela «doença que enfraqueceu a comédia moderna» e considerando que «a sua memória deveria ser execrada porque «ele foi um dos piores malfeitores da arte dramática...» A paixão política falseia a maior parte das vezes neste assunto as opiniões: é evidente que o papel de Beaumarchais na Revolução Francesa não poderia ser subestimado e que o seu teatro realiza uma espécie de síntese do de Molière, Regnard, Marivaux, Diderot, com meios cénicos excepcionais e de uma eficácia indiscutível. Seja como for, ele criou duas personagens imortais, amadas em todo o mundo: Querubim e Fígaro.

Em *Eugénia*, um drama (1767), Beaumarchais revelava já a preocupação, que terá sempre, de utilizar todos os meios da representação cénica, porque ele apenas concebe as suas peças para serem representadas. A este propósito escreveu: «Para a compreensão de várias cenas cujo efeito depende do jogo teatral julguei dever mencionar a disposição exacta do salão.» Utiliza cenas «mímicas», suprime os intervalos e substitui-os por pantomimas, pede que a encenação seja fixada prèviamente e que «não possa mais ser destacada do texto que a inspirou». Beaumarchais pensa essencialmente em termos de «teatro». Recordemos quanto ao assunto da encenação que, na época, os cenários sucessivos tinham substituído definitivamente os cenários simultâneos, que a maquinaria no seu conjunto se tinha aperfeiçoado, que o público estava habituado a cenários e a fatos desenhados por artistas e, pormenor característico, se em 1719, no Teatro Francês, duzentos e sessenta e oito candelabros iluminavam a sala e a cena, a lamparina a óleo, inventada por Quinquet, veio a ser estreada em 1784, por altura da primeira representação oficial de *As Bodas de Fígaro*. Tudo o que diz respeito à técnica de cena, e que preocupa cada vez mais os homens de teatro, tudo isso, mais do que qualquer outro autor, Beaumarchais sabe, como o testemunham alguns dos seus escritos, especialmente o *Ensaio sobre o Género Dramático Sério*, inspirado nas ideias de Diderot e Mercier, e o seu prefácio às *Bodas de Fígaro*. Beaumarchais não hesitou em levar para o Teatro Francês uma grande parte dessas liberdades até então consideradas apanágio dos teatros do Boulevard.

O Barbeiro de Sevilha, que a música de Rossini imortalizou, data de 1775, e a *Mãe Culpada*, um malogro que não deixou de despertar curiosidade no estudo do teatro de Beaumarchais, data de 1792. No intervalo destes anos desenrola-se uma vida aventurosa, cheia de empresas extraordinárias, de fortunas e ruínas sucessivas, de processos, de intrigas, de polémicas, de contradições que em nada o perturbam, de iniciativas decisivas, como a da criação da Sociedade de Autores Dramáticos, factos estes que fazem já do seu herói uma personagem fora de série.

Como Voltaire, ele é desrespeitoso, insolente, ataca tudo: os costumes, a justiça, a política real, ergue-se em geral contra «uma ordem de coisas onde nada nem ninguém está no seu verdadeiro lugar». Pela primeira vez em palcos franceses, o riso se tornou revolucionário com Beaumarchais.

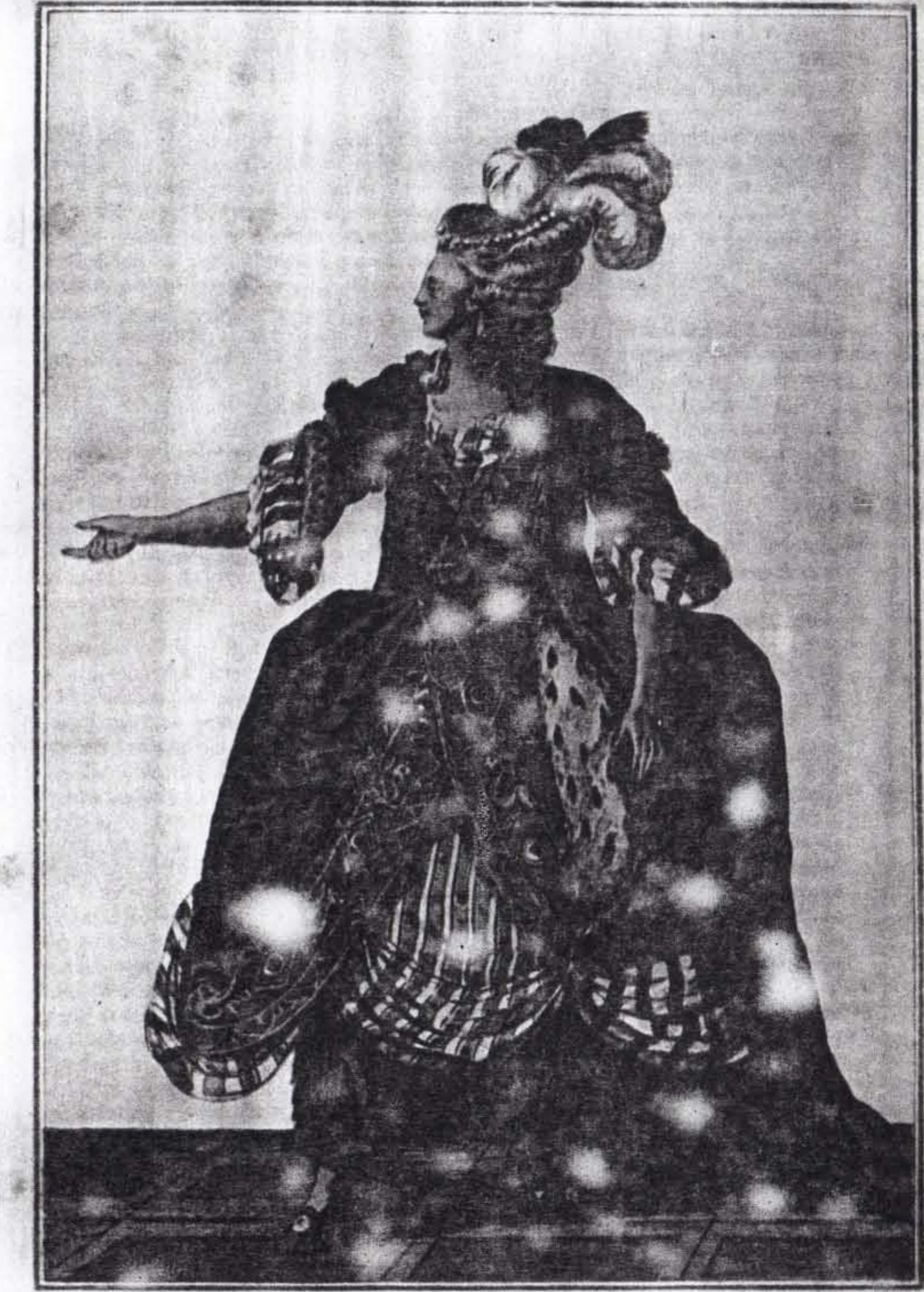
A primeira representação de *As Bodas de Fígaro* foi privada: efectuou-se a 26 de Setembro de 1783, em Gennevilliers, em casa do senhor de Vaudreuil, e foi representada pelos Comediantes Franceses diante de trezentas pessoas. O seu êxito deveria vencer as últimas resistências da censura de Luís XVI



Retrato de Lekain no papel de «Gengis Khan» em *O Órfão da China*, de Voltaire, 1755, por J.-B. Simon Le Noir. Paris, Comédie-Française

e à representação pública pôde ser feita no Teatro Francês a 27 de Abril de 1784, o ano em que morreu Diderot. Provocou um tal entusiasmo que foi representada sessenta e oito vezes seguidas; a multidão comprimia-se de tal forma junto das portas que, diz-se, três mulheres morreram sufocadas; a receita atingiu a soma inaudita de seis mil e quinhentos francos. A província e o estrangeiro prolongaram depois um êxito que nunca veio a esmorecer. Na *Correspondência Secreta* de Metra lê-se: «Até então tinha-se feito rir os grandes à custa dos pequenos; aqui, pelo contrário, são os pequenos que riem à custa dos grandes, e sendo o número dos pequenos bastante considerável, não nos podemos admirar com este afluxo de espectadores de todo o género que o Fígaro atrai. Dir-se-ia que eles vêm consolar-se da sua miséria divertindo-se com os ridículos daqueles nas mãos de quem são instrumentos.»

A actualidade de *As Bodas de Fígaro*, que Mozart ampliou com outra obra-prima, venceu vitoriosamente a prova do tempo graças ao valor do seu realismo e ao génio brilhante que nelas se prodigaliza. Se é certo que «a última fase duma forma histórica é a comédia», não é menos certo que com estas *Bodas* a grande maioria dos franceses marcou «alegremente» a sua ruptura com o passado.



Traje para a personagem de Idamé em «L'Orphelin de la Chine», de Voltaire, na representação de 1775

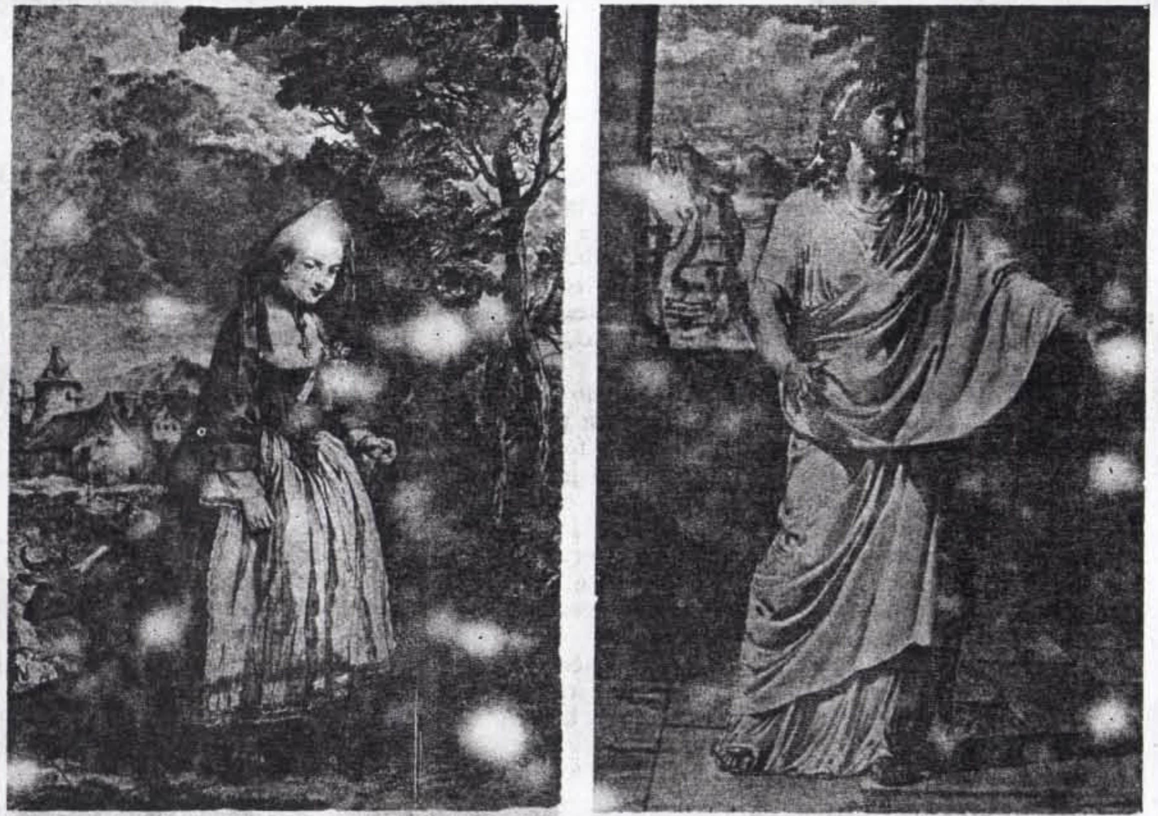
Era impossível que a Revolução se não interessasse pelo teatro, cada vez mais atraente para todas as camadas da sociedade. Os planos de reforma que não tinham sido estabelecidos prèviamente com precisão existiam já nos espíritos. Pensava-se que «o teatro deve elevar o público». Bailly exclamará: «O espectáculo faz parte do ensino público.» A 3 de Setembro de 1793, na Convenção, Robespierre declara: «Os teatros são as escolas primárias dos homens esclarecidos e um suplemento da educação nacional.» E Sylvain Maréchal, o autor do *Último Julgamento dos Reis*, dirá até: «Os teatros substituirão os altares...»

No entanto, a arte dramática não podia transformar-se senão à medida que as instituições e as ideias fossem penetrando lentamente no espírito dos cidadãos. Ora a reacção do Termidor foi demasiado rápida para que se tivesse podido elaborar um repertório verdadeiramente original.

No que respeita à liberdade dos espectáculos, ela fora proclamada pela Assembleia Constituinte em 13 de Janeiro de 1791. Também nesse ano se deveriam registar perto de oitenta declarações de aberturas de novas salas a acrescentarem-se às numerosas que se tinham equipado no decurso do século e, principalmente, nas novas artérias como os Boulevards, a fim de acolherem o público que cada vez mais desertava das saias oficiais. Mas, ao passo que estas últimas representavam o repertório tradicional (os Comediantes Franceses representavam sobretudo Molière, Regnard, Dancourt), o Teatro da República, por exemplo, criado por um grupo de comediantes dissidentes, esforçava-se por constituir um repertório novo de acordo com as preocupações revolucionárias. Representava-se, por exemplo, *A Intriga Epistolar*, de FABRE D'ÉGLANTINE, enquanto Janot e Jocrisse exerciam a sua verve, muitas vezes grosseira mas sempre actuante, no Boulevard do Templo em diálogos nos quais a realeza e os nobres eram tratados sem perdão.

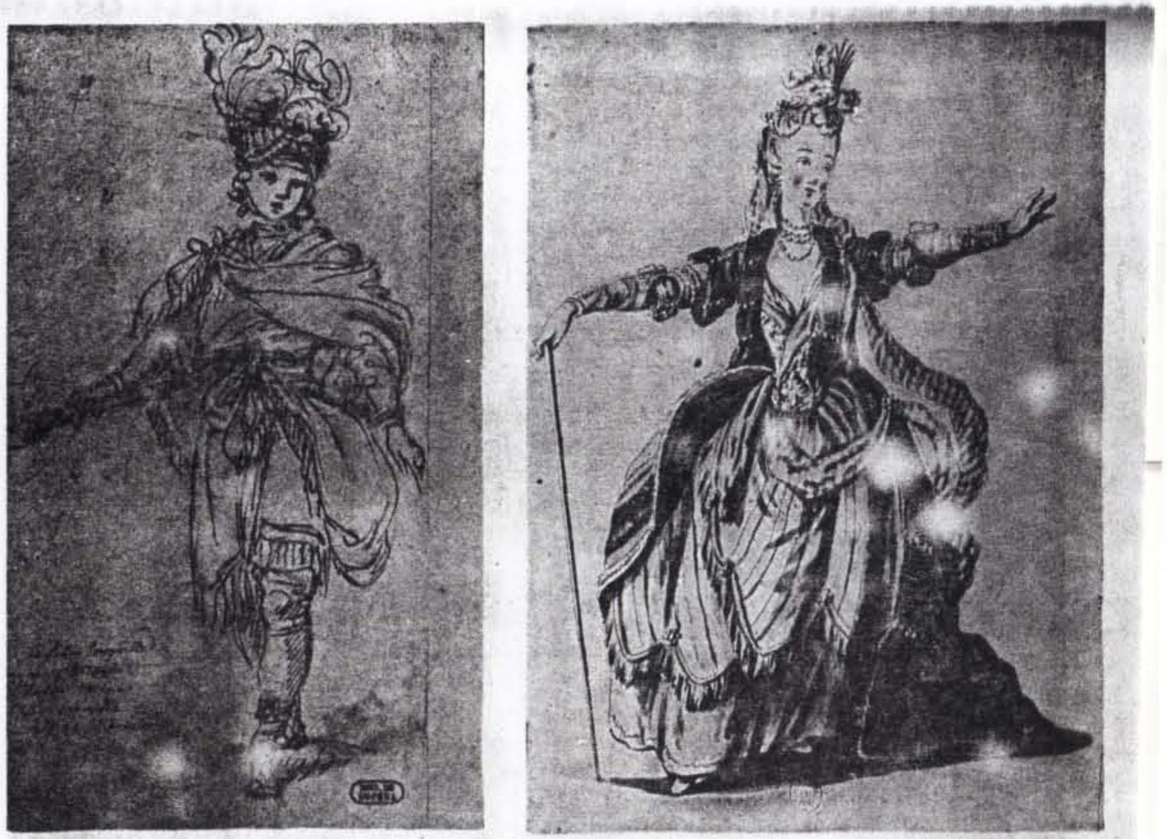
No entanto, dentro em pouco, a Revolução teria de começar a defender-se contra as intrigas e as conjuras. Uma peça de Laya, *O Amigo das Leis*, espécie de contrabando de ideias contra-revolucionárias, fora, mau grado o decreto da Assembleia Nacional, proibida pelo conselho-geral da Comuna de Paris em virtude do tumulto que desencadeara aquando da sua representação em Janeiro de 1793. Os espectáculos foram novamente regulamentados como medida de salvação pública. Um decreto da Convenção com data de 2 de Agosto de 1793 estipulava, com efeito, no seu artigo V: «Todo o teatro no qual forem representadas peças tendentes a depravar o espírito público e a fazer despertar a odiosa superstição da realeza será encerrado, o director preso e punido segundo o rigor das leis.» As ideias que La Harpe expusera no Clube dos Jacobinos em 1790 no seu *Discurso sobre a Liberdade do Teatro* não se tinham revelado definitivamente oportunas.

Entretanto, os comediantes haviam adquirido, com carácter definitivo, o seu estatuto de cidadãos, sempre recusado até então; os autores possuíam, com a Sociedade de Autores Dramáticos, os meios de defenderem os seus direitos reconhecidos. Começara uma nova etapa da história das Sociedades, etapa essa que iria, daí em diante, condicionar toda a criação material e intelectual.



No século XVIII, o traje teatral segue a evolução das ideias
Gosto pela simplicidade campestre: Mademoiselle Favart no papel de «Bastienne».
Segundo Van Loo
Gosto pela Antiguidade: trajo de «Orestes» em *Andrómaca*, de Racine. Segundo Chéry

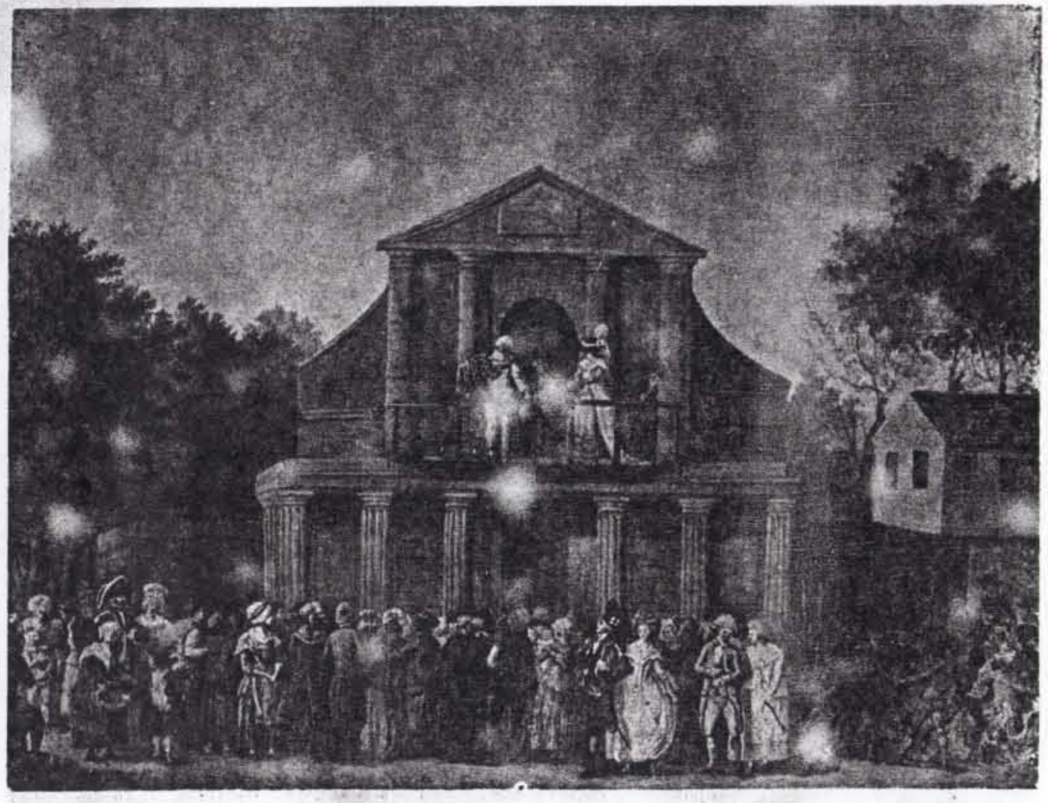
As peças que se baseavam muito na actualidade ou as peças clássicas adaptadas às circunstâncias políticas levantavam algumas vezes paixões contraditórias que chegaram a provocar tumultos. Assim aconteceu com as representações de *Carlos IX*, de Marie-Joseph Chénier, interpretado por Talma. Estas manifestações renovaram-se após a queda de Robespierre, até ao Directório. Recorde-se o encerramento do Teatro da Nação em seguida a um escândalo provocado por uma peça de FRANÇOIS DE NEUFCHATEAU (1750-1828), *Pamela*, baseada em Richardson, e considerada como uma provocação realista; recorde-se ainda uma carta de Merlin de Thionville ao general Bonaparte escrita a propósito das representações efectuadas no Teatro Feydeau e principalmente no Teatro de Vaudeville, que serviam de pretexto aos intervenientes para manifestar a sua oposição ao regime: «Convido-o a mandar passar cerca das seis ou sete horas da tarde um piquete de dragões nas avenidas desse teatro. Não me restam dúvidas que a simples visão desses defensores da



Gosto pelo aparato: esboço de Boucher para um traje de teatro.
Paris, Biblioteca da Ópera
Gosto pelo aparato: Sophie Arnoult no papel de «Zaire».
Aguarela, Biblioteca Nacional, Gabinete de Estampas

liberdade reduzirá os realistas ao silêncio e evitará assim qualquer desordem» (1796).

Esquemàticamente — esquemàticamente porque estamos em presença de uma profusão anárquica de todos os géneros — é possível classificar as peças do período revolucionário em três categorias: as tragédias concebidas nos moldes clássicos, mas cujo herói antigo é escolhido entre os que exaltam as virtudes cívicas (principalmente as tragédias de M.-J. Chénier, por exemplo, *Bruto* e *Caio Graco*); os dramas cujo tema é procurado num facto contemporâneo, como *O Amigo do Povo ou a Morte de Marat*, de GASSIER DE SAINT-AMAND; as comédias cheias de alusões ou simples paródias, referindo-se directamente à actualidade, e, a partir de 1790, de carácter muitas vezes anticlerical (*A Jornada do Vaticano ou o Casamento do Papa*, por exemplo). Os autores foram muitos mas não sobreviveram ao seu tempo, tal como DORVIGNY (1742-1812), alcunhado o Alexandre Hardy do Boulevard, que escreveu mais

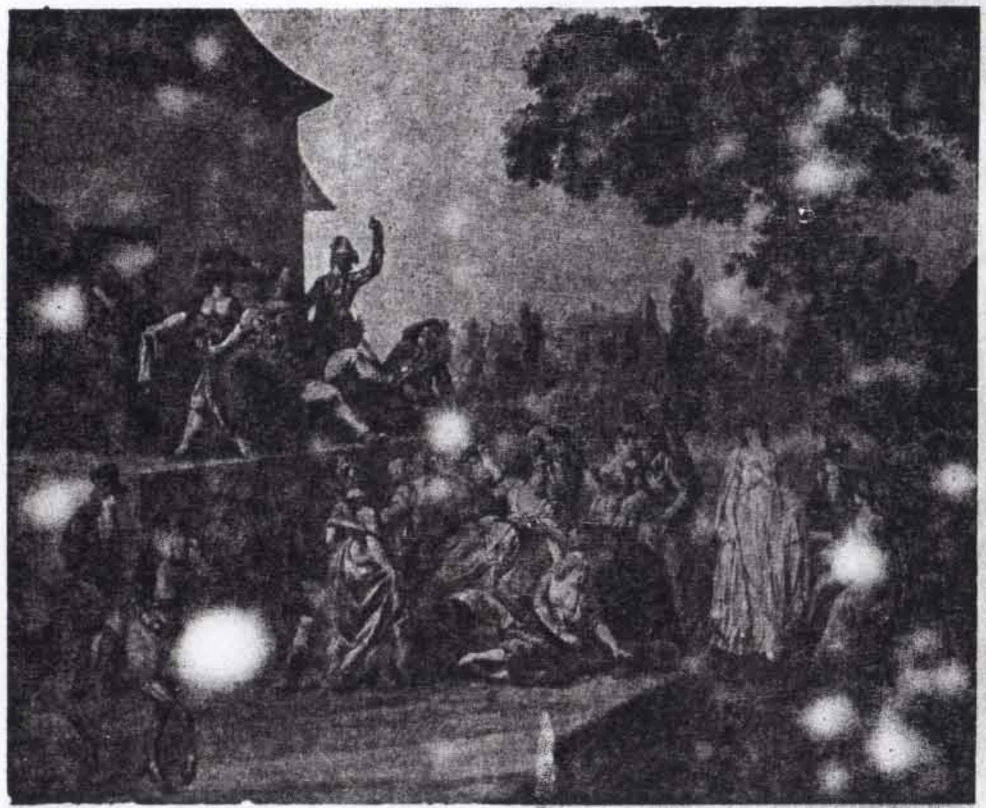


Cenas burlescas representadas à porta do Teatro da Feira de Saint-Laurent em 1786. Paris, Museu Carnavalet

de quatrocentas peças, uma das quais, *Janot ou os Vencidos Pagam Multa*, interpretada pelo célebre Volange, teve cerca de quinhentas representações. Grandes actores contribuíram para o êxito de obras medíocres; foi o caso da *Jornada do Vaticano*, de Giraud, que contava na sua distribuição com Dugazon, Michot e Grandmesnil.

Graças a Lazzari a pantomima voltou a estar em voga, ao mesmo tempo que o teatro de sombras de Séraphin atraía Paris inteiro ao Palais-Royal, sem que esse êxito prejudicasse as marionetas, para as quais o próprio Lesage chegou a escrever.

A Ópera acrescentava ao seu repertório novas obras de autores revolucionários como Grétry e Méhul. Os «artistas associados» que representavam a *Ifigénia em Aulide*, de Gluck, celebravam a Festa da Razão na igreja de S. Roque (transformada em «templo da Filosofia») executando o *Hino da Razão*, de Méhul.



La Parade Foraine ou Arlequim Dentista, por F.-J. Watteau, conhecido por Watteau de Lille. 1798. Cena tradicional do «número do dentista» perpetuado pelos *clowns*

A história reteve alguns nomes: Sylvain Maréchal (1750-1803), com o seu *O Último Julgamento dos Reis* e *Dinis, o Tirano*, característicos da procura de um teatro de acção; D'Harleville, de quem o Teatro Francês representou *O Senhor Crac no Seu Pequeno Castelo* e *O Velho Celibatário*; Picard, com *O Mentiroso* e mais tarde *A Pequena Cidade*, espécie de obra-prima do género ligeiro que o tornou célebre; Fabre d'Églantine (1750-1794), cujas *Intriga Epistolar* e *O Convalescente* foram criadas pela Companhia de Variedades Divertidas, onde se representava tanto Molière como Regnard; Marie-Joseph Chénier (1764-1811), que tentava com Talma perpetuar a tragédia *(Carlos IX, Henry VIII, Caio Graco, Timoleão)*; Desforges (1746-1806), que manteve o êxito do *vaudeville* com *O Surdo ou o Albergue Cheio*.

A resenha ficaria, no entanto, incompleta se não mencionássemos aqui o que foram as grandes festas revolucionárias: elas constituíram, de facto, os mais autênticos espectáculos populares de então. Populares porque todas as classes da nação, e em especial os «sans-culottes», nelas participavam por ocasião dos desfiles e representações simbólicas que essas festas incluíam e as quais o pintor David organizava, pintando os cenários e desenhando os vestuários. Contràriamente ao que se passava outrora aquando das sumptuosas festas reais ou religiosas, o especialista apenas intervinha na preparação: o povo já não era agora convidado como espectador apenas, era essencialmente participante. Jamais veria «de longe», entrava no jogo. Uma festa, fosse a da Razão ou a do Ente Supremo, era a sua festa, que se enriquecia com a exaltação patriótica de cada qual, com a fé colectiva, com a comunhão geral. As imagens que chegaram até nós testemunham suficientemente o grandioso êxito que essas festas obtinham. Por sinceridade, também por emoção e por entusiasmo espontâneo, as multidões revolucionárias já não hesitavam, mesmo sem serem convidadas, em invadir a cena para participarem no acto final de uma cerimónia pública: assim aconteceu aquando do coroamento dos bustos de J.-J. Rousseau, de Marat, de Lepeletier de Saint-Fargeau...

Assim compreende-se melhor a tendência para tornar cada vez mais espectaculares as representações (pantomima, dança, música). Após Servandoni, os autores, os actores e os maquinistas do teatro passaram a preocupar-se cada vez mais com o gosto popular. A arte cénica encontrou nisso um progresso, pelo menos ela, embora o mesmo talvez se não possa dizer com respeito à literatura dramática. Montavam-se já «grandes espectáculos» comportando mutações à vista e «ensaios de cor local». Acrescente-se «o pitoresco». Certamente que havia resistência, principalmente por parte do Teatro Francês, onde Talma com a ajuda de pintores como David e Boucher se esforçava por modificar o vestuário; entretanto, a arte da «encenação» pròpriamente dita, preconizada ùltimamente por Sébastien Mercier, encaminhava-se já para os palcos «livres». Não se hesitava em montar no Boulevard peças de dez a vinte quadros englobando outros tantos cenários diferentes. Os melodramas, em especial, cujo êxito aumentava contìnuamente com Guilbert de Pixérécourt (1773-1844), produtor fecundo do fim do século XVIII e princípios do XIX, exigiam um grande aparato de maquinaria e de arranjos cénicos (*Celina ou o Filho do Mistério, Vítor ou o Filho da Floresta, O Anjo Tutelar, As Ruínas de Babilónia, Cristóvão Colombo*, etc.). Assim, o papel de Pixérécourt, que era ao mesmo tempo encenador, foi notável; daí por diante toda a criação teatral exigiria uma representação, uma maquinaria e cenários renovados: «Uma peça de teatro — escreveu ele — não pode ser bem pensada, bem feita, bem dialogada, bem ensaiada, bem representada, senão sob os auspícios e os cuidados de um só homem tendo o mesmo gosto, o mesmo juízo, o mesmo espírito, o mesmo coração, a mesma opinião.» É compreensível que se possa ver nesta teoria uma prefiguração das ideias de Gordon Craig. A partir deste momento, o autor dos cenários não voltará a ser anónimo. Já ao falarem duma peça os críticos começavam a dar a sua opinião acerca dos fatos e dos cenários... Por reacção, a literatura dramática fica relegada para segundo plano. E Charles Degas, antigo director do Teatro da Porta de Saint-Martin, cria um novo género teatral que denominará *drama de grande acção*, espécie de compromisso entre a tragédia, a ópera e o melodrama. Tudo isto conduzirá a exces-

sos que Bonald denunciará com vigor a partir de 1819 nos seus escritos. Mas era também evidente que a parte de liberdade conquistada abrira caminho a pesquisas e experiências que prosseguiram até aos nossos dias.

A música e a dança tomaram definitivamente posse dos palcos no século XVIII e a sua influência sobre as diferentes formas de teatro revela-se decisiva, principalmente no que respeita à ópera cómica, ao melodrama e à comédia de entreactos cantados ou dançados.

A «querela» surgida entre os defensores da música italiana (Lulli) e os da música francesa (J.-P. Rameau) sofreu vários impulsos. A violência das paixões era tão grande que o autor de *Hipólito e Arícia* foi denunciado por alguns como um músico «sem alma» cuja música era apenas «bárbara, ruidosa, intolerável». Os filósofos e os escritores, tanto neste domínio singular como em outros, encontraram matéria para reflexões e teorias; assim aconteceu com Grimm, d'Holbach, Diderot, o abade Fréron, Gazotte. E com Jean-Jacques Rousseau, que replica com *O Adivinho da Aldeia* (1752). Discussões, panfletos, obras musicais arrastam um público cada vez mais lato para os palcos líricos e para o *ballet*, garantindo desta forma o êxito dessas autênticas tragédias líricas que são as obras de J.-P. Rameau (1683-1764) — *As Índias Galantes* datam de 1735 — e das óperas-*ballets* tais como *Castor e Pólux* (1737), que permaneceu no repertório durante quase meio século. Se J.-P. Rameau é hoje considerado justamente o «pai da música moderna», convém lembrar a parte importante que lhe coube na invenção da «opereta» com *Platée*, baseada num libreto de Autereau por ocasião do Carnaval de 1745.

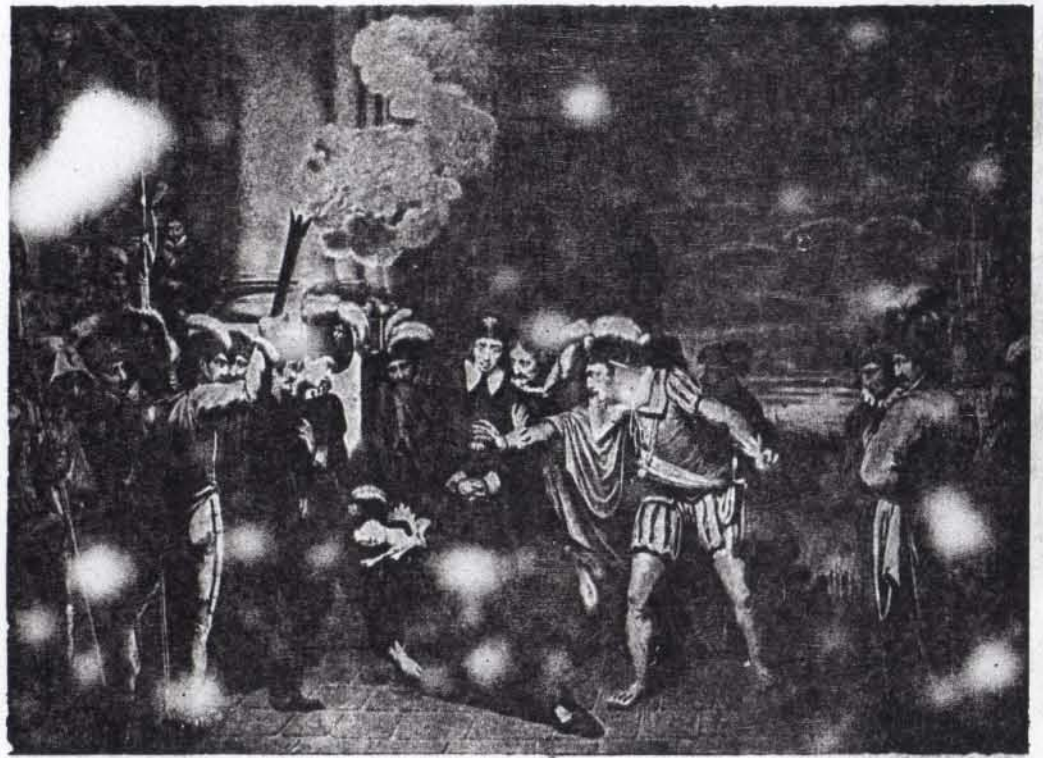
A ópera adquirira assim maior autonomia indo buscar à tragédia o sentido da acção cénica, do movimento dramático, chegando a atingir na declamação uma certa verdade. Enquanto os Italianos continuavam presos ao virtuosismo musical, ao bel-canto, os franceses sofriam a influência de uma forma de drama musical aperfeiçoada por Gluck (1714-1787), destinada a sublinhar a expressão do poema e o dramatismo das situações (*Alceste, Orfeu*). Isto iria, aliás, provocar um novo surto da «querela», pondo em causa a nova concepção que *Ifigénia em Aulide* (1774) representava. A verdade é que os músicos não cessavam de enriquecer a sua orquestração com inovações de Bach e Haendel a fim de melhor precisar a verdadeira função da música na ópera. Rameau, Gluck, Grétry prepararam assim o êxito das obras de Mozart e Piccini.

A ópera cómica é, pois, uma autêntica criação deste século. Encontramos a sua origem nesses «espectáculos misturados de canto, dança e sinfonias» dos quais o teatro de feira obtivera o privilégio por um decreto de 1716, mediante o pagamento à Ópera de uma renda anual de trinta e cinco mil libras... Uma certa dama de Baune que conduzira o negócio arruinara-se um ano depois, tendo cedido os seus direitos sobre o Teatro da Feira de Saint-Laurent a Pierre-François Dominique (1680-1734). Estes espectáculos, divertimentos e muitas vezes paródias, permitiam intervir na «querela» e criavam novas formas de que os músicos tiravam proveito. É certo que Jean-

-Joseph Mouret (1682-1738), protegido pela duquesa de Maine e que organizou as «Nuits de Sceaux», contribuiu inteligentemente para a criação do novo género. O êxito da *Criada Patroa* de Pergolesi, revelada pela Comédia Italiana, a atracção generalizada pelo espectáculo musical, que levou mesmo Sedaine a escrever libretos para Philidor, Monsigny, Grétry, impuseram definitivamente a ópera cómica, cujo nascimento data da apresentação de *Os Trocadores*, um acto de Vadé posto em música por Dauvergne (1753). Dalayrac (1753-1809) iria escrever entre 1775 e 1809 nada menos do que sessenta e uma óperas cómicas...

É ainda no século XVIII que a dança se torna, enfim, uma arte autónoma com Noverre (1727-1810), verdadeiro criador do *ballet* moderno, em reacção contra os *ballets* da corte, até então reservados apenas aos diletantes. Noverre impôs as suas ideias originais que desenvolveu nas suas célebres *Cartas acerca da Dança e dos Ballets* (1760), não só em França mas também na Alemanha e particularmente em Estugarda, de 1760 a 1767 (*O Julgamento de Páris, Orfeu nos Infernos, Renaud e Armida, As Danaides*, etc.). Noverre continuou a montar novas obras em Londres, em Viena, em Milão, até que Maria Antonieta o nomeou para a Ópera de Paris em substituição do célebre Vestris (1729-1808). Na altura em que Gluck conseguia impor o drama musical, Noverre impunha o drama coreográfico, não sem que isso levantasse violentas discussões. De acordo com Diderot e D'Alembert, ele declarava: «É ridículo sacrificar a expressão e o sentimento à destreza do corpo e ao movimento das pernas.» As velhas convenções e as inspirações alegóricas do *ballet* aristocrático eram postas definitivamente de lado, o espectáculo da dança ia conquistar a sua independência. *Os Caprichos de Galateia* (1777) foi o primeiro *ballet* sem palavras. Citemos ainda *Rolando* de Piccini, *Os Pequenos Nadas* de Mozart, *Eco e Narciso* de Gluck. Noverre deixou a Ópera em 1781, trabalhou algum tempo em Lião e depois — durante a Revolução — em Inglaterra até regressar a França, onde morreu em 1810. Com a sua originalidade ele enriqueceu não só a arte da dança, inventando passos novos, criando estrelas de imenso prestígio como Auguste (Vestris) (1760-1842) e a Guimard (1743-1816), que sucedera a uma certa Salé, rival da Camargo (que não hesitara em substituir a saia enfunada de anquinhas e guarnições pela saia curta, a partir de metade do século), como a própria música, pela criação de novos ritmos.

Porque, embora o italiano Vigano (1769-1821) em Viena e depois em Milão alcançasse uma grande fama na mesma época, ao ponto de levar Stendhal a escrever: «A mais bela tragédia de Shakespeare não produz em mim metade do efeito de um *ballet* de Vigano...», a verdade é que a sua influência não é sequer comparável, històricamente, à de Noverre. Este tipo de *ballet* durou perto de um século. Uma nova evolução, decisiva, da dança clássica nasceu um pouco depois de 1850 em Moscovo e prosseguiu até aos nossos dias (a revelação dos *Ballets Russos*, de Diaghilew, em Paris, data de 1909).



Uma cena de *A Conjuração de Fiesco*, de Schiller, representada em Weimar cerca de 1786. Guache de G. E. Opiz. Weimar, Museu de Goethe

A ALEMANHA E A ÁUSTRIA

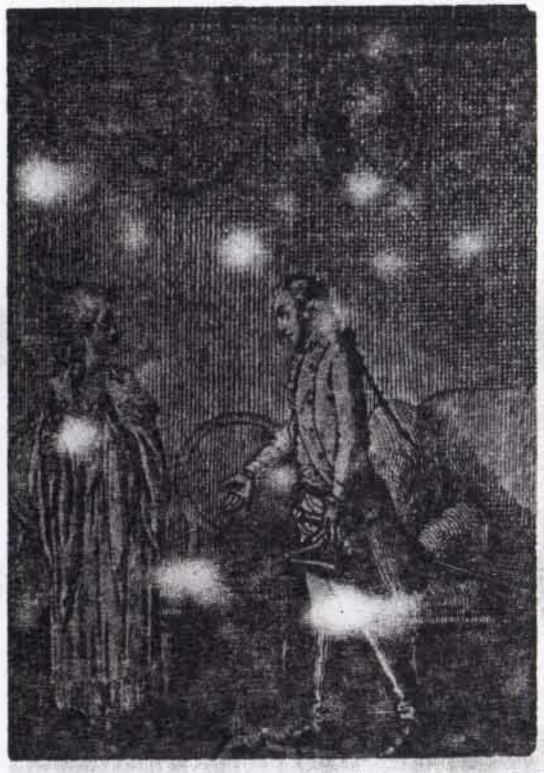
A luta iniciada entre as influências francesa e inglesa coincide com o momento em que a burguesia alemã, por seu turno, tomando o pulso aos seus próprios meios, tenta libertar-se do espírito medieval e feudal que a sufoca: cada vez mais se sente capaz de pensar por si própria, embora sem agir ainda, atraída também pela «dignidade consciente» das burguesias inglesa, holandesa e francesa. Interessou-se por Milton e irá interessar-se vivamente pelos escritores franceses, pelas «luzes», que sòmente Frederico o Grande lê e acolhe em Potsdam. A burguesia alemã tem consciência de que as pequenas cortes dos principados alemães nada mais são do que uma caricatura de Versalhes. Deseja criar para si mesma uma ideologia capaz de a fazer progredir, seguindo o exemplo das outras, de a fazer alcançar a sua autonomia e lhe permitir um dia conquistar o poder. São os seus filósofos que definirão esta ideologia ao defenderem um regresso à ideologia política da Antiguidade, ao mesmo tempo que um Winckelmann, no plano estético, se baseará na arqueologia antiga para redescobrir a beleza. Assim se explicam o desenvolvimento da filosofia das luzes, o *Aufklärung*, e o desabrochar de uma literatura e de um teatro autênticamente alemães na última metade do século, tendo Lessing como seu primeiro grande representante e podendo ser considerado, tal como Diderot em França, um dos precursores do moderno realismo.

Mas no seio da miséria alemã não era possível ainda um grande despertar, uma grande tomada de consciência suficiente para se tornar revolucionária, e é por isso que Lessing (1729-1781) pode ser considerado um precursor.

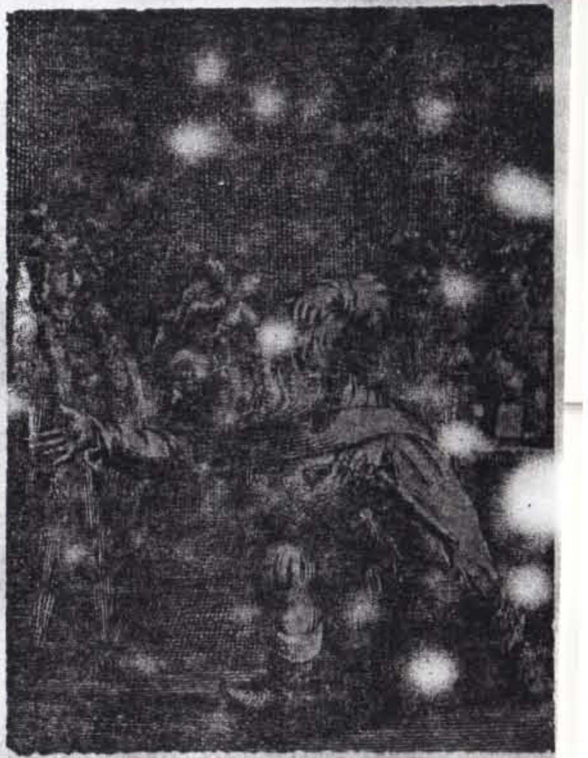
Convém ainda recordar o papel de Carolina Neuber durante este período, reabilitando pouco a pouco o comediante, queimando *Hanswurst* (1737), introduzindo Lessing no teatro (1747) antes de morrer na maior miséria. De 1750 a 1758 é à escola de Leipzig que se deve o recomeço da luta por um novo teatro com Schönemann, que lançará no teatro o célebre comediante Eckhof com *Mitridates* e mais tarde se virá a impor no Saxe, em Meclemburgo, em Brandeburgo até que o duque de Meclemburgo-Schwerin o contrata e lhe manda construir um teatro em 1751, consagrando a decadência da improvisação e o triunfo da influência francesa. Foi precisamente o actor Eckhof quem garantiu a transição entre a escola francesa e a escola alemã, vindo a merecer o título de «pai da arte cénica alemã», ao representar Schlegel, Gellert, Lessing, Weise e os autores estrangeiros. Após a Neuber, foi com Eckhof que Lessing funda o que se pode chamar a «nova escola alemã».

Muito mais e melhor do que em *Miss Sara Sampson* (1756), inspirada na *Clarisse* de Richardson (1772) e verosìmilmente no célebre *Mercador de Londres* de Lillo, *Emília Galotti* (1772) possui todas as características de uma tragédia burguesa. Pela primeira vez na Alemanha, Lessing, nesta peça, apresenta sob a forma do tema da sedução e pela transposição de uma espécie de Virgínia moderna, a crítica directa e violenta de um mundo em revolução. Se a burguesia alemã é ainda muito débil para se libertar, daí em diante ela dá uma grande importância ao respeito pela pessoa humana no domínio sentimental, sendo esse respeito «o único meio de ela afirmar, em certa medida, a sua liberdade...». Para Lessing é evidente que tudo está por fazer: ele deseja um teatro verdadeiro, vivo, e, por isso, opõe Shakespeare aos dramaturgos franceses Corneille, Racine e Voltaire; considera «inumana» a tragédia chamada clássica, inteiramente cortesã, submetida aos gostos da aristocracia e do Rei-Sol. Eis porque conduzirá uma luta por uma certa missão social e, pela primeira vez também, nacional do escritor, e, em especial, do escritor de teatro. Como consequência disto, muito influenciado pelas teorias de Diderot, de quem traduz peças desde 1760, Lessing lança uma teoria do teatro e dos géneros dramáticos que virá a influenciar os melhores espíritos.

Por seu turno, Goethe interpretará *Minna de Barnhelm* (1767), comédia de Lessing, que trata um assunto moderno e nacional, não como uma glorificação da Prússia, mas como um símbolo de reconciliação alemã entre a Prússia e o Saxe. E ele próprio no seu *Goetz de Berlichingen* utilizar-se-á das teorias de Lessing, libertando-se das «regras».

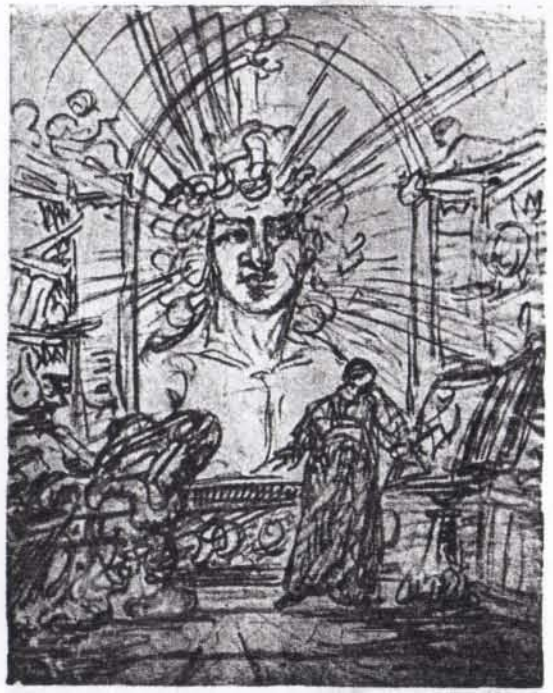


Uma cena de *Intriga e Amor*, de Schiller. Gravura de Daniel Chodowiecki

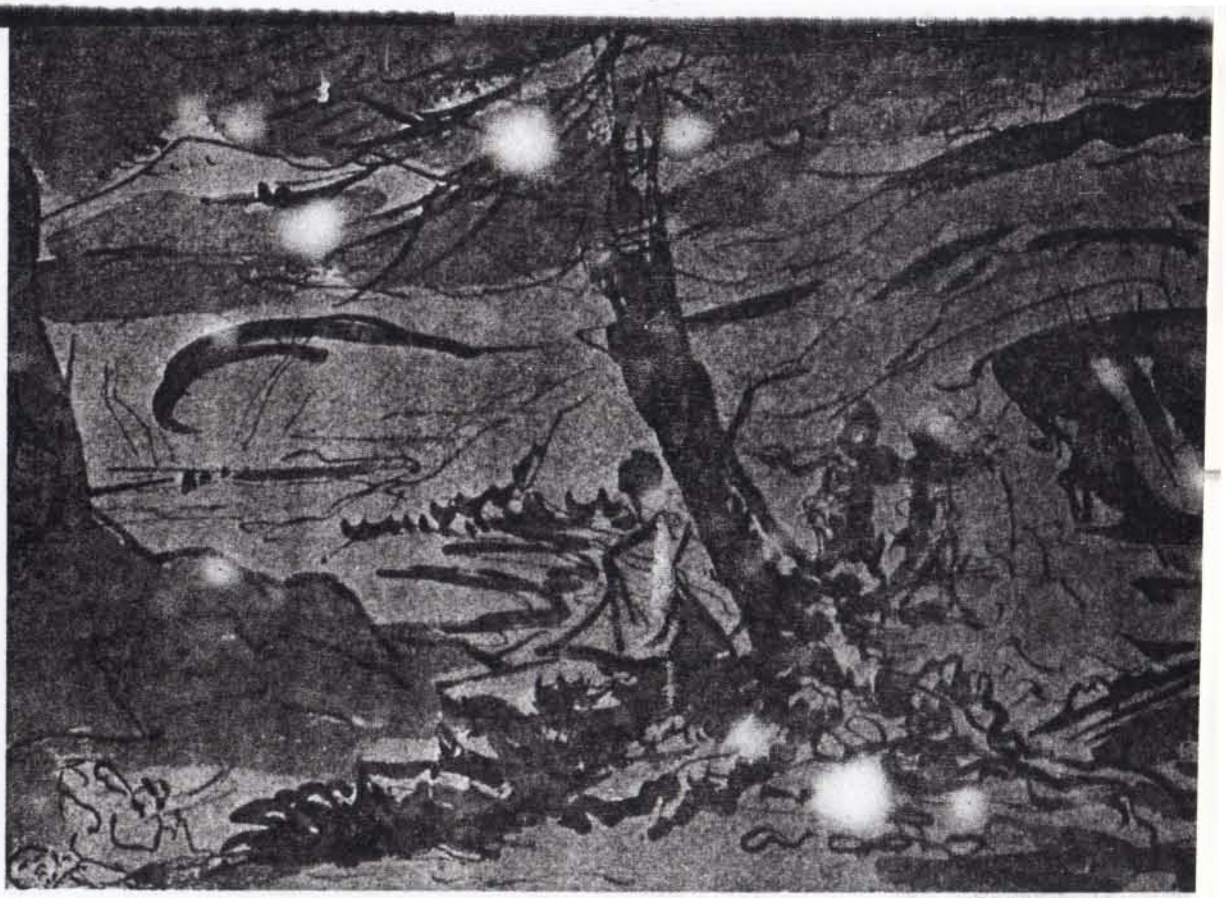


Foi segundo as representações de *Henrique IV*, de Shakespeare, feitas em Berlim cerca de 1778, que Daniel Chodowiecki ilustrou esta cena com a personagem característica de Falstaff

A Dramaturgia de Hamburgo é a principal obra crítica de Lessing. Aparece depois das suas *Cartas acerca da Literatura* (1759) no ano seguinte à publicação dos seus estudos estéticos reunidos no *Laocoon* (1766). As crónicas que constam da *Dramaturgia*, espécie de dissertações teóricas, foram escritas por ocasião da criação em Hamburgo de um Teatro Nacional e das experiências aí realizadas por aquela tentativa de companhia-modelo, à qual Lessing estava ligado oficialmente, companhia dirigida por Ackermann e que agrupava principalmente os nomes célebres de Konrad Eckhof, do jovem Schroeder (filho de Sofia Schroeder), Madame Hensel e Carolina Schulze. Neste palco foram representados Molière, Voltaire, Destouches, Quinault, Marivaux, La Chaussée, Regnard, assim como Shakespeare e também Lessing e Schlegel. Todo o género de dificuldades transformaram a experiência em aventura lastimável, mas Lessing pôde encontrar ali um pretexto para expor a sua concepção de dramaturgia: apresenta uma nova interpretação dos textos de Aristóteles, considerando a *Poética* como «uma obra tão infalível como os elementos de Euclides» (segundo as suas próprias palavras); exalta o génio de Shakespeare como «fonte da poesia primitiva». A Alemanha não podia deixar de se virar para modelos estrangeiros. «Se os Alemães quisessem seguir as suas tendências naturais — diz Lessing —, o seu teatro assemelhar-se-ia mais ao dos Ingleses do que ao dos Franceses.» A influência de Diderot não é menos assinalável no realismo acusado por *Emília Galotti*, escrita para a companhia de Eckhof em Brunswick... O jovem Goethe achava a peça de um «intelectualismo excessivo». Mau grado o carácter artificial do desfecho da intriga, a finura de observação, a seriedade da construção dramática, o diálogo que procura ser natural e, essencialmente, o assunto tratado fazem com que *Emília Galotti* assinale uma data importante na história do teatro alemão. *Minna de Barnhelm*, que a precedera, e *Natan, o Sábio*, que se lhe seguiu (1779), em que Lessing prega a tolerância e expõe uma espécie de moral universal, são as outras obras dramáticas importantes deste espírito simultâneamente lógico e apaixonado cuja razão crítica prenuncia o período que veio a chamar-se «clássico». Desde então, o progresso cultural, a luta entre o espírito progressivo e o espírito reaccionário não cessarão de se desenvolver. Nascido em Inglaterra e em França, o drama burguês, onde se exprimem as contradições da sociedade moderna, jamais atingirá neste país, há que reconhecê-lo, uma tão extrema expressão nem um nível tão elevado



Desenho de Gœthe para a cena do «Espírito da Terra», em *Fausto*. Weimar, Museu de Gœthe

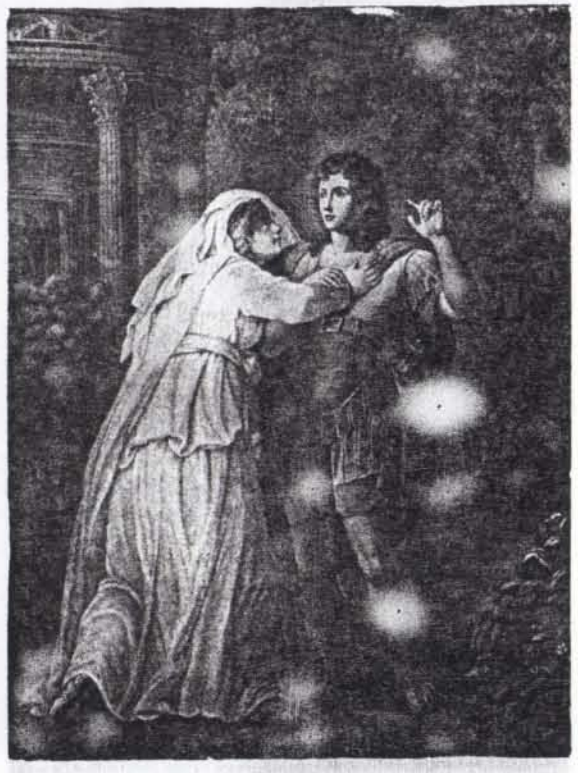


Desenho de Gœthe para *A Noite de Walpurgis*. Weimar, Museu de Gœthe

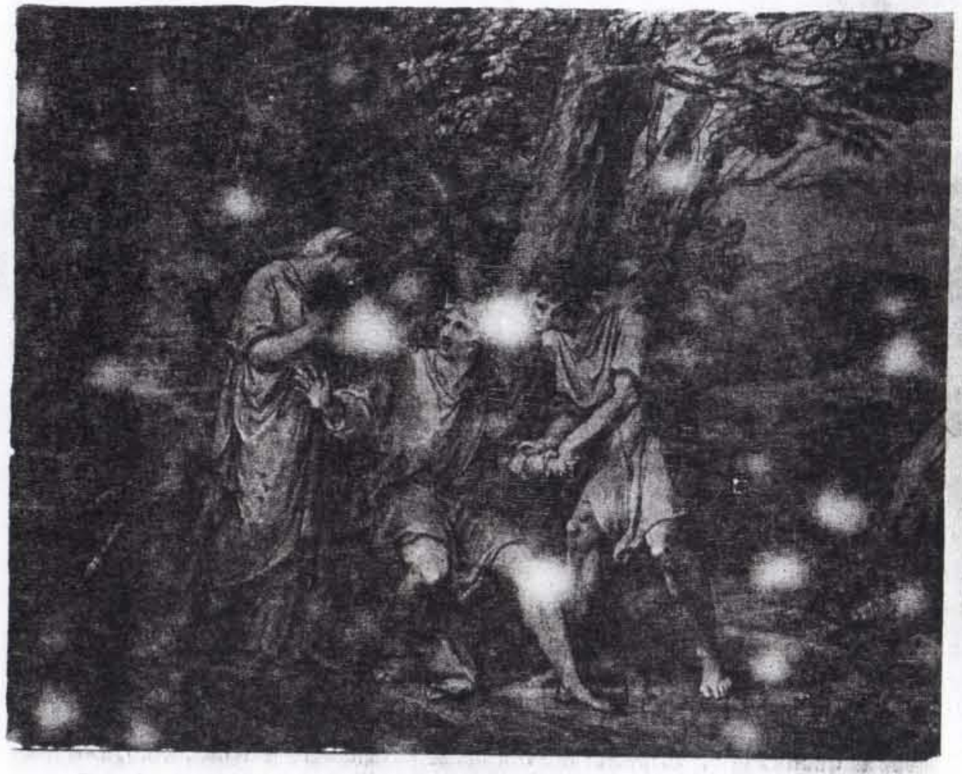
no seu conteúdo e na sua forma como na *Emília Galotti* de Lessing e especialmente em *Os Salteadores* e *Intriga e Amor* do jovem Schiller.

Este período de nascimento, depois de crescimento e as crises que dentro dele se desenrolam, encontram a expressão plena no movimento *Sturm und Drang* (Tempestade e Paixão), segundo o título de uma peça de KLINGER representada em 1777, onde se reconhecia a influência dos movimentos populares sobre temas normalmente colhidos nos Ingleses (Jack Shepherd) e nas lendas alemãs (Wallenstein). *O Sturm und Drang* é um movimento característico e original que se limita a um grupo de intelectuais e que se inspira tanto em Voltaire, como em Montesquieu, J.-J. Rousseau ou Diderot para uma certa concepção do mundo em que o homem poderia encontrar enfim o seu lugar — isto tudo acompanhado da rejeição dos exemplos franceses e provocando o evidente despertar da Alemanha após o longo torpor que se seguiu à Reforma. Se se recorria a Shakespeare, se o actor Schroeder, cada vez mais célebre, continuava incansàvelmente a revelar o genial isabelino, graças à qualidade das representações que dava um pouco por toda a parte com uma companhia cuja vedeta era Sofia Bürger, uma das maiores trágicas de então, isso devia-se sobretudo ao facto de também ser necessário contrapor o seu êxito ao dos actores franceses. Se Goethe reorganizava o grupo do *Sturm und Drang* em Estrasburgo, depois em Francoforte, era por revolta contra a ordem existente. Todo este entusiasmo tinha evidentemente algo de artificial, salvo em Schiller, talvez mais lírico, mais generoso de temperamento, mas de qualquer forma era um entusiasmo activo. À civilização aristocrática francesa decadente opunham um regresso do homem à natureza, a uma natureza idealizada. Este tumulto de aspirações, este individualismo erguido contra os preconceitos, esta oposição à opressão feudal, reflectem-se nos dramas que, por vezes, podemos acusar de desmedidos mas que são imperecíveis, alguns deles pelo menos.

Friedrich Schiller (1759-1805), nas suas primeiras obras de juventude, *Brutus, Catilina*, revela já o sentido dos problemas morais que o obcecam em virtude da sua oposição revolucionária à sociedade alemã da época, embora os não consiga exprimir como desejava. Assim, tal como a de Goethe, a obra dramática de Schiller pode ser dividida em dois períodos: o que vai de *Os Salteadores* a *D. Carlos* (1781-1787) e o que vai de *Wallenstein* a *Guilherme Tell* (1799-1804). Estes dois períodos da sua produção dramática estão separados por um período de estudo da história, proporcionando-lhe uma compreensão mais completa dos homens, das suas paixões, dos móbiles dos seus actos e das causas dos acontecimentos. No início, Schiller encontra-se sob a influência directa do *Sturm und Drang*, depois, após o encontro, a amizade, as entrevistas e a correspondência com Goethe, Schiller afirma o seu humanismo clássico. É o fim do *Aufklärung*.



Corona Schröter e Gœthe interpretando *Ifigénia*, representada em 1779 no Teatro da Corte, em Weimar. Gravura segundo o quadro de G. M. Kraus. Weimar, Museu de Gœthe



Desenho de Angélica Kauffman representando uma cena de *Ifigénia*, de Gœthe. Weimar, Museu de Gœthe

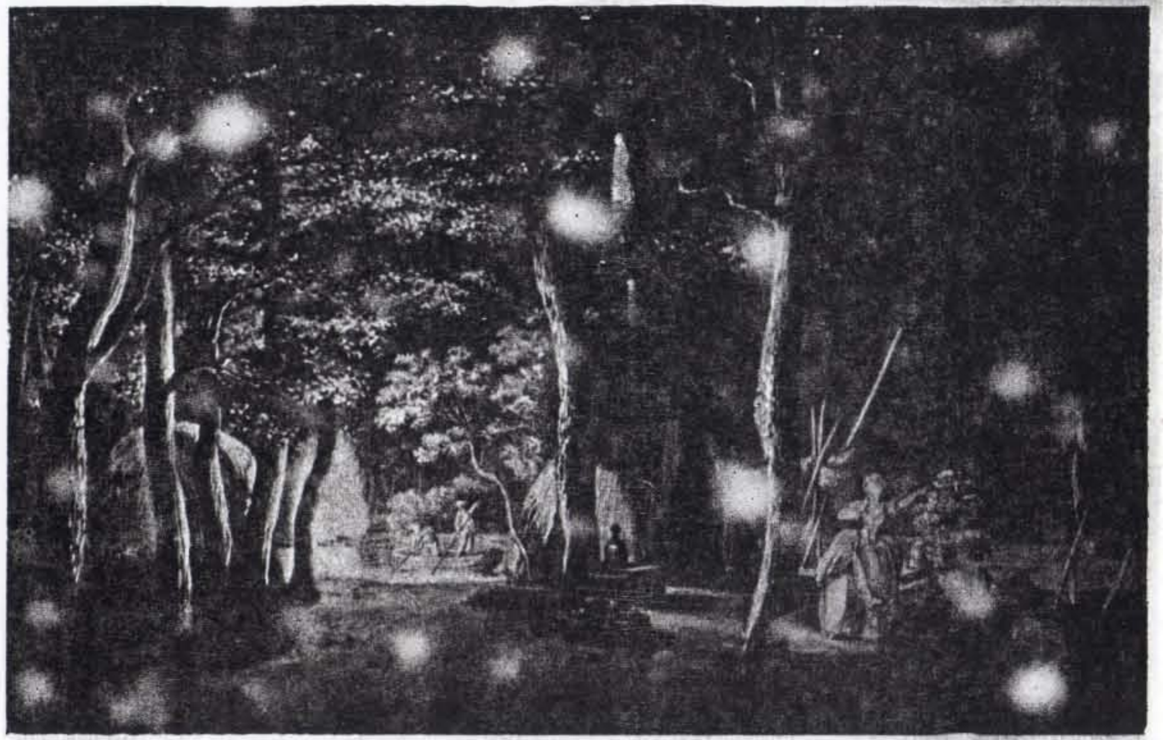
A base popular da tragédia tratada de um ponto de vista ideal aparecera em *Os Salteadores*, «tragédia em sete actos, refundida para o teatro de Mannheim», onde foi representada pela primeira vez, com êxito assinalável, em 1782. Concebida inicialmente mais para ser lida do que para ser representada, ela permitiu a Schiller conhecer mais de perto os imperativos do teatro.

Tendo como intérprete do papel de Franz Moor o jovem actor IFFLAND, que se viria a tornar um dos mais notáveis dessa época, a tragédia revelava na sua concepção o desprezo total das «regras». O herói é típico: é o «génio em revolta contra as barreiras que opõem as leis ao livre desenvolvimento do indivíduo»; o herói morrerá porque julgou maiores do que realmente eram as suas forças, porque sofreu do pecado de orgulho e porque Schiller pretende demonstrar a inutilidade das suas pretensões de reformar o mundo. Não foi o próprio Schiller que declarou então: «Aquele que se propõe acabar com o vício e vingar a religião dos seus inimigos, a moral e as leis da sociedade deve revelar aos olhos da humanidade o vício da sua horrível nudez»? Ele pretende opor a justiça e a nobreza moral a uma sociedade alicerçada na hipocrisia e na mentira. Ele queria mesmo acabar com os privilégios feudais e sente-se na obrigação de educar a nação alemã. Após *Os Salteadores*, Schiller sofreu os rigores do duque de Wurtemberg, que o ameaçou de prisão se continuasse a «escrever comédias», tendo conseguido obrigá-lo, de facto, a exilar-se em Estugarda, no «estrangeiro»...

Schiller lera Shakespeare na tradução de Wieland, alimentara o seu espírito de narrações da Bíblia e de Plutarco, mas buscava descobrir uma forma dramática adaptada às suas próprias necessidades. A experiência ia ser-lhe útil. E *Os Salteadores*, representados em seguida em Leipzig, Berlim, Hamburgo, Maiência, continuaram a exercer a sua influência. Traduzida e adaptada para francês por La Martelière sob o título de *Roberto, Chefe de Salteadores*, com a colaboração de Beaumarchais, foi representada no Teatro do Marais em 1792 e valeu a Schiller a honra revolucionária de ser nomeado cidadão francês pela Assembleia Legislativa.

A Conjura de Fiesco, espécie de «tragédia republicana», cuja ideia parece ter sido colhida em J.-J. Rousseau, permitiu a Schiller assumir desta vez a qualidade de campeão da liberdade política. Foi, no entanto, um verdadeiro malogro, esquecido pouco tempo depois graças ao êxito de *Intriga e Amor*, muitas vezes considerado como o «drama burguês» mais notável do século XVIII. Schiller, levado pelo seu ressentimento mas guiado pelo seu génio lúcido, revela nessa peça indirectamente tudo o que até então já tinha sofrido de injustiça e desigualdade social, singularmente humilhado pelos grandes do mundo, primeiro na Academia Militar, depois na corte, porque era plebeu. Sentira bem o preconceito de casta quando lhe recusaram a mão de Charlotte von Wolzogen (que o amava). Foi por isso com paixão que Schiller construiu uma autêntica sátira política e social e defendeu a liberdade individual por intermédio dos seus heróis ao longo de uma acção dramática sólida, animada pela fé, arrastada por inflexões que não podiam deixar de tocar a sociedade do seu tempo e que, aliás, mantiveram a sua virtude.

Foi em Dresda que, em 1787, se representou *D. Carlos*, peça em que se encontra proclamado, pela primeira vez, em nome da liberdade de pensamento e em rebelião contra a inquisição religiosa, o direito dos povos a decidirem o seu próprio destino. Mas se a este drama de tese não falta humanidade, peca por querer ser demasiadamente demonstrativo. Há nele, porém, a expressão de um idealismo menos excessivo, um sentido mais variado do



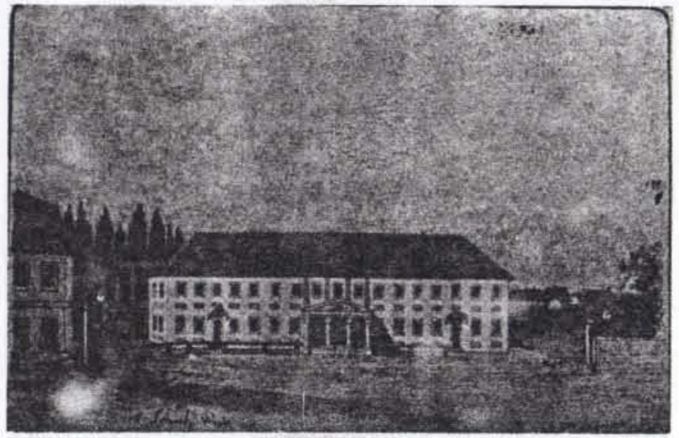
Uma cena de *Die Fischerin*, de Gœthe, representada em Weimar.
Aguarela de G. M. Kraus. Weimar, Museu de Gœthe

humano e da realidade, uma espécie de maturidade de espírito onde já se anunciam as obras futuras, as maiores de Schiller. É neste momento que o poeta encontra Goethe em Weimar e se afasta temporàriamente do teatro, sendo então titular de uma cadeira de história na Universidade de Iena. Durante dez anos, de 1788 a 1797, vai estudar os factos da história, da filosofia e da estética. Datam deste tempo, por exemplo, a *História da Guerra dos Trinta Anos*, *Acerca da Arte Trágica*, *Acerca do Patético*.

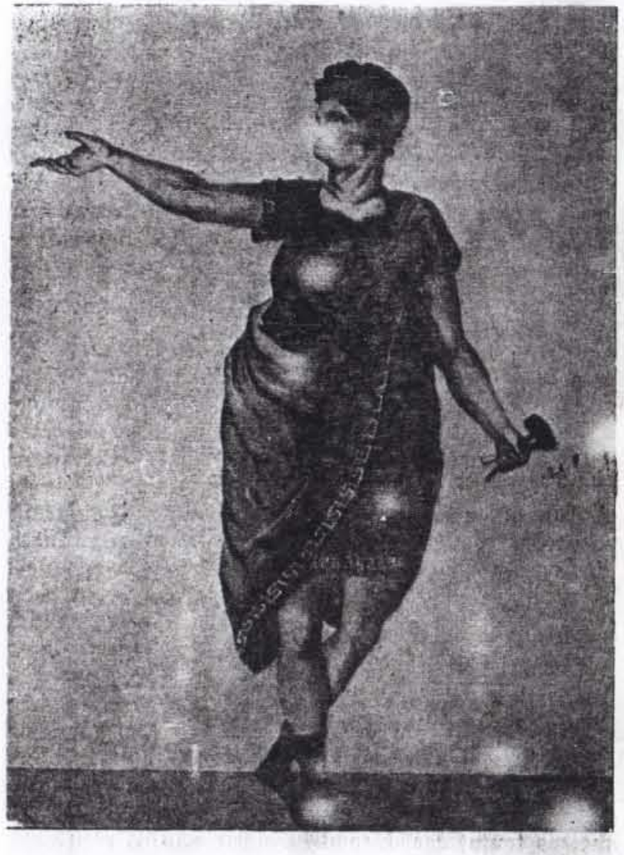
A sua correspondência, hoje célebre, com Goethe, iniciou-se então. Tudo isto — trocas, estudos, ensaios — tem uma importância considerável na medida em que aí se pode ver o fundamento teórico da literatura e das últimas obras dramáticas dos dois grandes génios do humanismo alemão, que estarão permanentemente a completar e a rever os seus princípios. Schiller (tal como Goethe), após o seu falhanço ao tentar aplicar em Weimar as ideias sociais e políticas do *Aufklärung*, compreendera que apenas era possível um progresso artístico e intelectual — toda a acção política e social, ao contrário do que se passava em França, estava proibida. Tratava-se pois de se acomodar a um mundo que desprezava, envolvendo-se nele o menos possível, porque essa era a única maneira de poder manifestar a sua actividade.

Schiller regressou ao teatro preparando longa e cuidadosamente a sua trilogia *Wallenstein*, primeiro autêntico drama histórico alemão onde surgem as suas ideias filosóficas (principalmente a noção kantiana da liberdade) e as suas ideias estéticas. Goethe arrastou-o para um lirismo menos pessoal, uma arte mais real e mais concreta, mais ligada às condições técnicas da representação, da condição dos actores, da encenação, do papel de certos elementos espectaculares. Mas isto condu-lo a uma espécie de isolamento aristocrático, de classicismo contemplativo, a uma atitude de resignação altiva. É assim que nasce este classicismo que, após Iena e com a luta antinapoleónica, cederá lugar ao romantismo, por seu turno triunfante, agora que a situação política e social da Alemanha se encontra inteiramente transformada.

Desde então o teatro de Schiller apenas foca assuntos relativos aos problemas da época, transpondo o problema político e social para o plano moral. De *Wallenstein* a *Guilherme Tell*, demonstrou que o homem, ao libertar-se das suas paixões, acede à liberdade, podendo assim participar numa ordem ideal do mundo conforme as exigências da razão. *Wallenstein* e *A Donzela de Orleães* (1801) exaltam a luta dos povos pela sua unidade nacional e a sua independência; mas *A Donzela de Orleães* afasta-se da verdade histórica e evade-se para o lirismo: é já uma tragédia romântica no sentido em que a unidade da força dramática cede aí ao gosto da cor local. Em *Maria Stuart*, criada em Weimar em 1800, uma das suas peças mais bem construídas, Schiller transforma os factos históricos consoante as necessidades da sua imaginação emotiva, para melhor exprimir a sua concepção pessoal de liberdade. *A Noiva de Messina* (1803) é uma grande tentativa falhada, de carácter essencialmente estético. Obra original, este *drama do destino* foi apreciado por Goethe e Humboldt pelo que trazia de diferente em relação a tudo o que o teatro alemão tinha até então produzido. Schiller procurou principalmente um renovamento dramático através da introdução de um coro. No prefácio, exprime-se assim: «Uma tragédia apenas se poderá realizar com o apoio da representação teatral; o poeta limita-se a fornecer as palavras e para lhes dar vida é preciso esquecer a cena em que ela se passa realmente e imaginar um teatro que não existe, mas que *poderia existir*, o que se é mais ou menos sempre obrigado a fazer quando se pretende alcançar um objectivo de melhoramento e progresso... Para ser *real* no seu conjunto e conforme com a natureza, é necessário que a obra do poeta seja ideal em todas as suas partes...» (*Acerca do Emprego do Coro na Tragédia*).



O Teatro de Weimar no tempo de Gœthe



A. W. Iffland (1759-1814) no papel de «Pigmalião». Viena, Biblioteca Nacional

Por isso, o coro aqui não é já um representante da opinião pública, mas uma abstracção que revela a procura da estética clássica de Schiller, que queria provar que era também possível opor à arte antiga uma arte moderna que não lhe seria inferior.

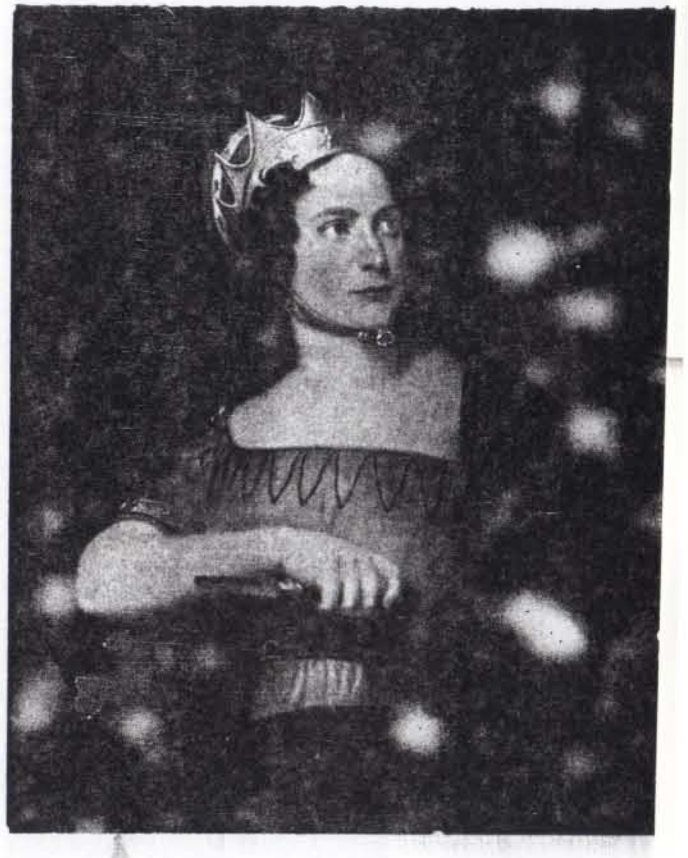
Guilherme Tell (1804) foi o último e, especialmente devido à lenda que o inspirou, um dos mais célebres dramas de Schiller, cuja morte o impediu de terminar um *Demétrio* (1805). A liberdade do indivíduo e a independência nacional continuam a ser aí exaltadas contra a opressão do povo e da tirania estrangeira. Este drama popular foi lembrado imensas vezes aquando das guerras de libertação de 1812 e 1813. Na véspera da sua morte, Schiller estava convencido de que, enfim, se tornara mestre na matéria e na técnica teatrais, que criara formas novas. Não pensara ele dar à Alemanha o equivalente do que Shakespeare dera à Inglaterra e Lope de Vega à Espanha? Deixava, de facto, uma vintena de peças inacabadas ou em projecto.

O espírito de Goethe revela-se mais universal. Génio mais humano e menos popular, ele é um dos cumes da poesia e do pensamento, e a sua obra dramática não é menos fundamental do que a sua obra poética, da qual aliás não será possível dissociá-la.

JOHANN WOLFGANG GOETHE (1749-1832) sofreu também a influência das principais correntes da ideologia burguesa do século XVIII. Não foi ele próprio quem, pouco antes da sua morte, fez notar que vivera uma época prodigiosa da história, duma história que foi desde a Guerra dos Sete Anos aos acontecimentos que sucederam à morte de Napoleão, quer dizer, que compreende a independência da América, a Revolução Francesa e o Império? Profundamente alemão, ele ressentiu-se singularmente da «miséria alemã» e da evolução que se operava nos espíritos, sobretudo depois de Lessing, com o movimento *Sturm und Drang*. Não há dúvida de que, no início, Goethe se aproveitou da experiência de KLINGER, que percorrera o país com uma companhia de actores e reencontrara dessa forma reminiscências dos *Haupt-und-Staatsactionen*, unificando a busca das formas novas com uma certa concepção do teatro popular.

HERDER, por outro lado, influenciando o jovem Goethe em Estrasburgo, viria a torná-lo sensível à poesia popular, ao mesmo tempo que o individualismo intransigente que se expressará em *Werther* se erguia com violência contra o autocratismo dos príncipes.

Se, enquanto estudante em Leipzig (1765-1768), ele escreve as suas primeiras tentativas dramáticas imitando os franceses, talvez por influência da companhia francesa de Francoforte (*Amina ou o Capricho do Amante*, pastoral, ou *Todos Cúmplices*, comédia), durante a sua permanência em Estrasburgo entusiasma-se por Shakespeare e escreve a primeira versão de *Goetz de Berlichingen*, a bem dizer a primeira peça em que, rejeitando as três unidades, desenvolve a acção numa série de quadros, pondo em cena, uma vez mais, no cenário da Alemanha do século XVI, a revolta de um cavaleiro-salteador contra os feudais e revelando assim a aspiração do jovem poeta pela liberdade. Não faz ele dizer a uma das personagens da peça (o monge) que o seu herói é «o homem que os príncipes odeiam cada vez mais e para o qual se voltam todos os oprimidos»? O patético deste drama é talvez menos eficaz que o de *Emília Galotti* e o de *Intriga e Amor*, mas marca a transição entre a obra de Lessing e a de Schiller. Não há dúvida que Goethe, nas versões sucessivas que foi escrevendo, cortou certas expressões muito violentas, como, por exemplo, aquele grito de Sievers no texto inicial: «Ah, se um dia nós pudéssemos ajustar as contas com estes príncipes que nos sufocam!»



Sophie Schröder (1704-1792), a primeira grande actriz trágica do teatro alemão, mulher do célebre director teatral Ackermann e mãe do grande actor F. L. Schröder. Retrato de Josef Krafft representando-a no papel de *Medeia*, da peça do mesmo nome, de Grillparzer. Viena, Burgtheater, Galeria dos Retratos

Mas *Goetz* ficou como um testemunho da juventude revoltada de Goethe, ligada à dos poetas do *Sturm und Drang*. Impotente para transformar fosse o que fosse da ordem estabelecida, tornou-se ministro do principado de Weimar, encarregado de organizar as distracções do seu senhor e amigo, o príncipe, especialmente no que respeitava ao teatro de Weimar, de que foi director durante quarenta anos...

A lenda de *Fausto*, impressa em Colónia em 1712 *(História prodigiosa de Jean Faust, grande mágico, com o seu testamento e a sua vida espantosa)* e representada em Estrasburgo, devia, como Goethe viria a confessar mais tarde, preocupá-lo constantemente e ser objecto de uma série de tragédias, de um trabalho que o ocupou toda a vida e lhe permitiu escrever a sua obra-prima.

Em 1774 surge com *Werther* o romance alemão e Goethe escreve *Clavigo*, tentativa de drama burguês inspirado provàvelmente em Lessing e tirado das memórias de Beaumarchais, cujo mérito está no movimento dramático e na veracidade, já sábia, do diálogo. *Stella* aparece em 1776 e Goethe inicia um

Prometeu segundo as regras tradicionais da técnica dramática. É neste mesmo ano que ele vai para Weimar, onde os assuntos do teatro e os do Estado lhe vão permitir abrir o espírito a todos os domínios do conhecimento humano e chegar cruelmente à conclusão de que lhe é impossível usar as ideias generosas que haviam alimentado a sua revolta ou tentar reformar, fosse no que fosse, as instituições existentes. Aí a principal razão da sua crise moral, que o leva a empreender a «fuga» para Itália (1786-1788), muito mais do que as decepções amorosas provocadas pelo seu caso com Madame de Stein.

O teatro continuou a preocupá-lo. Iniciou uma *Ifigénia em Táurida* que até 1787 refundirá várias vezes. A primeira versão foi representada em 1779 em Weimar, representando ele mesmo o papel de Orestes e a grande actriz CORONA SCHRÖTER o de Ifigénia, uma Ifigénia bem diferente da de Eurípides, uma heroína toda feita de pureza ideal. (Durante a sua estada em Itália Goethe porá a peça em verso e será essa a forma em que seguidamente se publicará.) Refunde também *Egmont*, um quadro histórico, recordando ainda *Goetz*, para a representação do qual Beethoven comporá uma abertura que veio a tornar-se célebre. Quanto a *Torcato Tasso*, é uma peça em que Goethe opõe já à rebelião individual (figurada na personagem de António) a necessidade de uma actividade ao serviço dos «outros». O humanismo de Goethe aparecia assim e, daí para o futuro, não deixaria de se desenvolver e aumentar, afirmando cada vez mais completamente a confiança do homem no homem. *Ifigénia* marca, portanto, a transição entre a juventude e a maturidade, entre a revolta e a submissão... Goethe inicia o seu regresso à Antiguidade, facilitado pela sua estada e meditações em Itália. Idealista, vê neste regresso a maneira de resolver as contradições por ele observadas e vividas. Compreendera definitivamente a impossibilidade de se libertar sòzinho das condições materiais da vida alemã, o que deveria vir a fazer simultâneamente a sua miséria e a sua grandeza; exprimira a sua recusa e o seu desespero no fim trágico dos seus heróis: era quanto podia. A sua evolução para uma certa forma de classicismo fazia-lhe ver um meio de regeneração do mundo através da arte antiga, elevando o drama, principalmente, àquela universalidade que é própria do verdadeiro humanismo. Estudou muito, viu muito, leu muito e certamente não lhe passaram despercebidas as traduções das tragédias de Esquilo feitas pelo suíço TOBLER (1780-1782). Ao invés de Schiller, vai, finalmente, rejeitar o sistema filosófico de Kant, que considerará como «um idealismo subjectivista». Mas embora ele se tenha resignado ao facto de não poder transformar nada em Weimar segundo os princípios da filosofia das luzes, em virtude da resistência da burocracia e do próprio duque, não renegará, no entanto, os princípios do *Aufklärung*. Daí o seu desejo de criar uma arte burguesa clássica: «O ponto supremo da arte — dirá ele — é sempre e de novo o mesmo: reunir o carácter e a beleza, a pureza e a plenitude, a unidade e a universalidade...» *Fausto* reflectirá, todavia, três séculos de lutas alemãs e nesta obra monumental, na qual ao longo dos séculos os espíritos não cessarão de descobrir novas belezas, Goethe atingirá o cume.

Em França, a Antiguidade fora compreendida como um modelo de um ideal político e espiritual, mas na Alemanha não será mais do que uma ilusória embora necessária aparência do seu período heróico. Também Goethe, após a Revolução Francesa, declarou: «Não queremos, não desejamos as perturbações que as obras clássicas poderiam provocar na Alemanha.» No teatro, mais do que em qualquer outro aspecto, Goethe pretendia a todo o custo evitar a confusão dos estilos.

Com a aceitação do emprego de «homem da corte», termina o período de transição. Goethe leu atentamente Calderon, assistiu aos espectáculos do teatro italiano, estudou a *commedia dell'arte*, considerando que a improvisação é a melhor escola do comediante, aplaudindo tanto os arlequins Schuch e Bayer como Hanswurst ou Pickoelring. Mas daí para o futuro ele fixou as suas experiências e dedica-se a dar uma forma definitiva a *Ifigénia*, a *Egmont*, a *Tasso*, deixando o *Fausto* inacabado e escrevendo consoante as necessidades para o teatro de que está encarregado vários textos, como, por exemplo, os seus *Cortejos de Máscaras*, cheios de alegorias poéticas. Começou a aprofundar o seu pensamento. Estamos no tempo de Fichte e do jovem Schelling, no tempo das discussões dos problemas da dramaturgia a favor de diversas experiências práticas, dos espectáculos da ópera, do papel cada vez maior da música, dos actores e da encenação.

É em 1794, após *A Campanha contra a França*, que Goethe trava conhecimento com Schiller. A amizade que daí nasceu suscitará nestes dois poetas como que um remoçar do seu génio. *Fausto* volta à mesa de trabalho de Goethe e a primeira parte será publicada em 1808, ao mesmo tempo que os estudos científicos continuam a interessar o poeta. *Ifigénia* foi representada inúmeras vezes em diversos palcos, graças também a Schiller, que não hesita em o ajudar nos ensaios. Será representada em Viena pela primeira vez em 1800, depois em Berlim, Leipzig, Halle. Madame de Staël dá-la-á em francês a Coppet em 1808. A correspondência entre Goethe e Schiller (1794-1805) confirma bem que o seu classicismo não implicava a menor espécie de imitação da Antiguidade, como vimos, mas um esforço constante para compreender as leis formais e para as adaptar ao conteúdo necessário da época. O *Segundo Fausto* ocupou Goethe até à sua morte e revela mais completamente ainda a universalidade do seu espírito apaixonado, principalmente pelas novas descobertas da técnica. Mas ele considerava que já ultrapassara a forma teatral e, por isso, ela só sobrevive na sua obra capital sob a forma do diálogo. Daí que essa sua obra não possa ser encerrada no quadro estreito do teatro pròpriamente dito. Em *A Missão Teatral de Wilhelm Meister* (1786), embora tivesse posto toda uma série de problemas respeitantes à arte dramática, por exemplo, o próprio problema de Shakespeare, preocupa-se bastante mais com o confronto entre o pensamento e a acção e com a abertura de caminhos a uma era nova, fazendo com que o pensamento e a arte dessem um enorme passo em frente ao tentar unir o grande realismo do século XVIII com o do século XIX. Quanto ao *Fausto*, essa obra-prima, apenas será conhecido do público popular pela intriga secundária e pelo episódio dos amores de Fausto com Margarida, do qual Berlioz, Schumann e depois Gounod, para não citar outros, extraíram obras-primas da música. A tragédia da rapariga burguesa seduzida pelos nobres fora já tratada por Lessing e Schiller e renova-se noutros pontos, em França (com Beaumarchais) e em Inglaterra (com Richardson).

Em conclusão, embora ele se realize tanto no teatro como no resto da sua obra, a constante preocupação de Goethe foi a *allgemeine Menschlichtkeit*, ou seja o que Rousseau chamara «a condição humana».

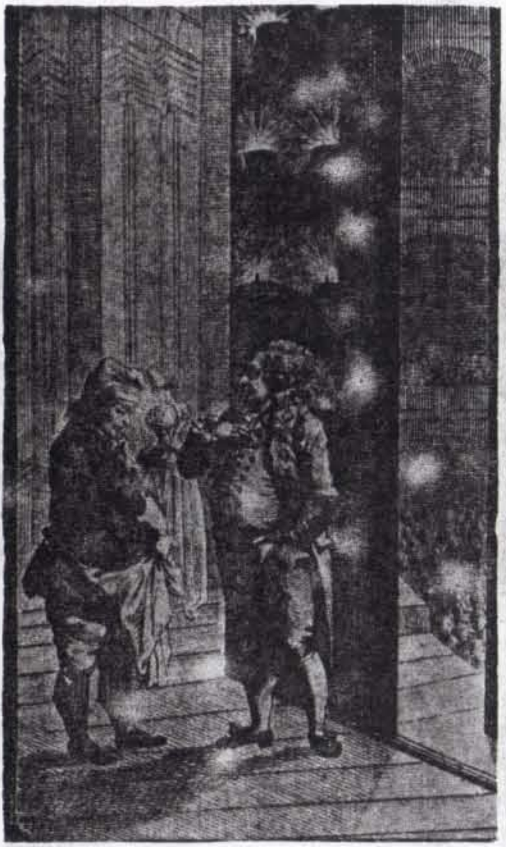
No entanto, nem o génio de Lessing nem o de Schiller nem o de Goethe conseguiram que existisse um autêntico teatro nacional na Alemanha. E isto pela razão de que, como Goethe escrevia ainda a Eckermann em 1830, existiam «estados alemães, mas não uma Alemanha».

Nesta época, se bem que bastante combatida, a influência francesa era ainda sensível. Não é certo que Goethe traduzira Voltaire e se representavam *O Pai de Família* de Diderot, peças de Regnard e de outros autores franceses? Schroeder nunca deixou de incluir estas peças nos seus programas ao lado das de Shakespeare e Iffland e apresentava diversas comédias mais ou menos adaptadas ao gosto dos seus contemporâneos no que respeitava à moral e à virtude.

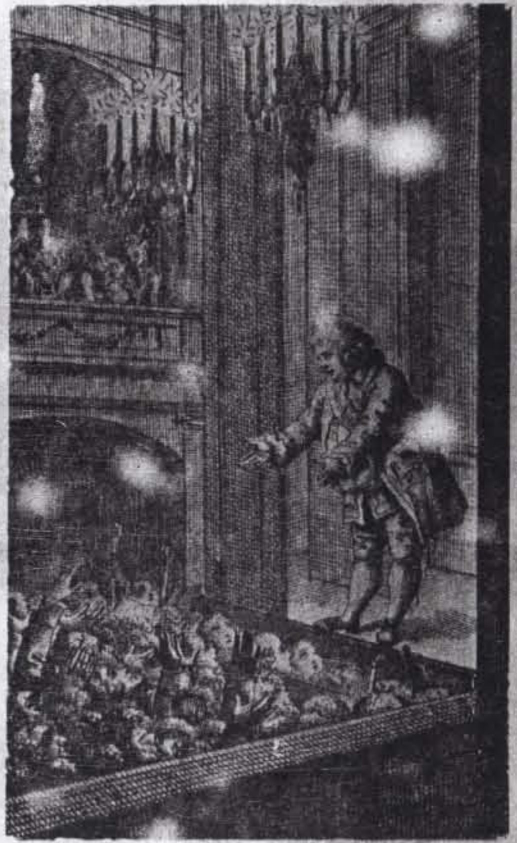
Com Kleist a pertencer já ao romantismo, a história do teatro alemão do século XVIII reteve ainda os nomes de Klopstock, de Kotzebue e de Iffland.

KLOPSTOCK (1724-1803) pràticamente só escreveu poemas dramáticos sem grande movimento, como a sua série *Hermann*, pela qual Schiller se interessou de tal forma que pretendeu, sem o conseguir, refazer um desses poemas, *A Batalha de Hermann*, porque via no seu herói uma espécie de personagem que simbolizava a Alemanha, coisa que Wieland, tradutor de Shakespeare, combatia com uma certa violência, tentando opor a esta forma dramática a da sua má tragédia *Jeanne Grey*. Mas Klopstock, introduzido em França por Grimm em 1748, tivera a honra de ver *A Morte de Adão* adaptada por três vezes em francês. A influência alemã mantida pelos suíços Bodmer e Gessner, revelados também por Grimm, conseguira equilibrar a influência inglesa em França por alturas de 1760-1765, de tal forma que Friedel e Bonneville, entre outros, publicaram em 1782 a sua recolha de *Novo Teatro Alemão*.

É através de AUGUST KOTZEBUE (1761-1819) que se chega ao romantismo, o qual cada vez mais se irá definindo em oposição ao classicismo e ao realismo de Goethe. Mas Kotzebue, que foi director do Teatro de Viena (1792), não é romântico senão na medida em que é um aventureiro do teatro e a sua vida é-o mais do que a sua obra, embora tenha escrito mais de trezentas peças de todos os géneros, das quais apenas duas sobrevivem a um exame: *Misantropia e Arrependimento* (1789), espécie de comédia lacrimejante que obteve êxito em Londres e no Boulevard em Paris, em 1799, e *A Cidadezinha Alemã*, talvez a sua melhor obra, hàbilmente feita e com um diálogo divertido. A. W. IFFLAND (1759-1814) é também um hábil homem do ofício. Mas o seu papel foi menos notável na Alemanha como autor do que como actor e director de teatro. Se a história esqueceu os seus *Celibatários*, reteve o papel importante que ele desempenhou com Schiller — de quem foi muitas vezes intérprete — no progresso da arte dramática alemã. Goethe apreciava-o muito. Iffland montara as suas obras em Mannheim e em Berlim, cujo teatro dirigiu até à morte.



Tendo um actor esquecido a sua réplica, no decorrer duma representação de *Minna von Barnhelm*, de Lessing, o director de cena intervém. Note-se o sistema de iluminação. Ilustração tirada de Reichard, Theaterkalender, Gotha, 1794



O público aplaude um actor em Berlim, em 1794. Gravura em Reichard, *Theaterkalender*, Gotha, 1794

Em 1777, Herder caracterizava ainda a situação na Alemanha nestes termos: «Nós, pobres Alemães, estamos condenados sempre a sermos tributários de outros... Não tendo um povo não teremos um público, nem uma nação, nem uma língua, nem uma arte poética que sejam nossas, vivendo e actuando entre nós. Eis porque nós escreveremos eternamente para eruditos de biblioteca... A nossa literatura é uma ave-do-paraíso multicolor e sábia, toda voo, toda sublimidade, mas que não poisa o pé no solo alemão.»

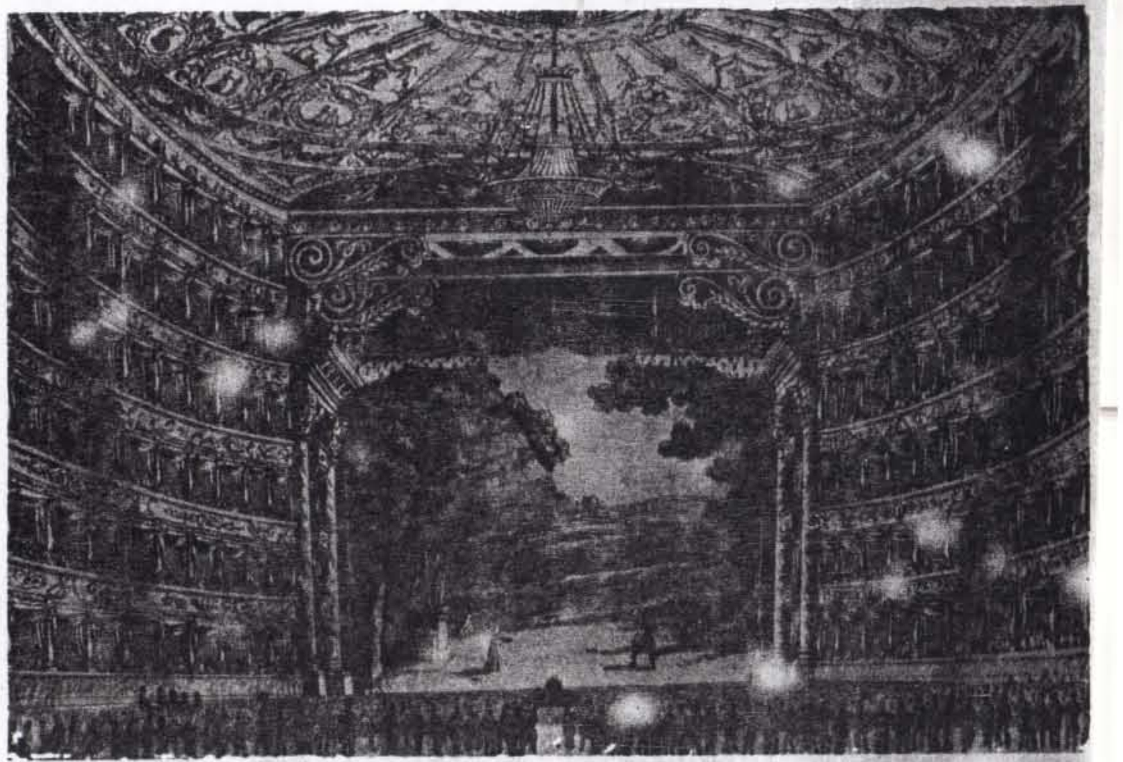
O romantismo iria operar, após o esmagamento da Prússia em Iena, uma reviravolta completa do espírito de então. Goethe bem poderia declarar: «Eu chamo ao género clássico um género são e ao romantismo um género doente», pois o romantismo, após ter reflectido o desespero da Alemanha perante as suas ruínas, exaltará o sentimento nacional (o *Deutschheit*) e «o glorioso passado medieval» da Alemanha.

Por outro lado, Schiller, Goethe, Kotzebue e Herder, que haviam saudado a Revolução Francesa como o aparecimento de uma nova era, recordemo-lo, manifestaram-se depois contra ela e, sendo hostis ao romantismo, aceitaram, de facto, a reacção. Tomando cada vez mais consciência da sua própria natureza, sob a influência dos acontecimentos franceses, o romantismo alemão queria contribuir para fazer da Alemanha um país moderno, sem todavia destruir os privilégios feudais e o poderio do absolutismo. O espírito cosmopolita da Alemanha do século XVIII iria tornar-se de qualquer forma nacional.

A ITÁLIA

A poesia dramática do século XVII em Itália fora dominada pelo «espectáculo» e, por isso, torna-se necessário aguardar o aparecimento das primeiras obras de Metastasio para se ver surgir no século seguinte uma tentativa de renovação do melodrama, e das obras de Goldoni para uma tentativa de renovação da comédia, até que, por outro lado, se aperfeiçoem as encenações líricas em Viena com os Bibiena e Burnaccini, levando até às suas últimas consequências espectaculares a arte do cenário segundo Bernini, Aleotti, Torelli e Carlo Fontana.

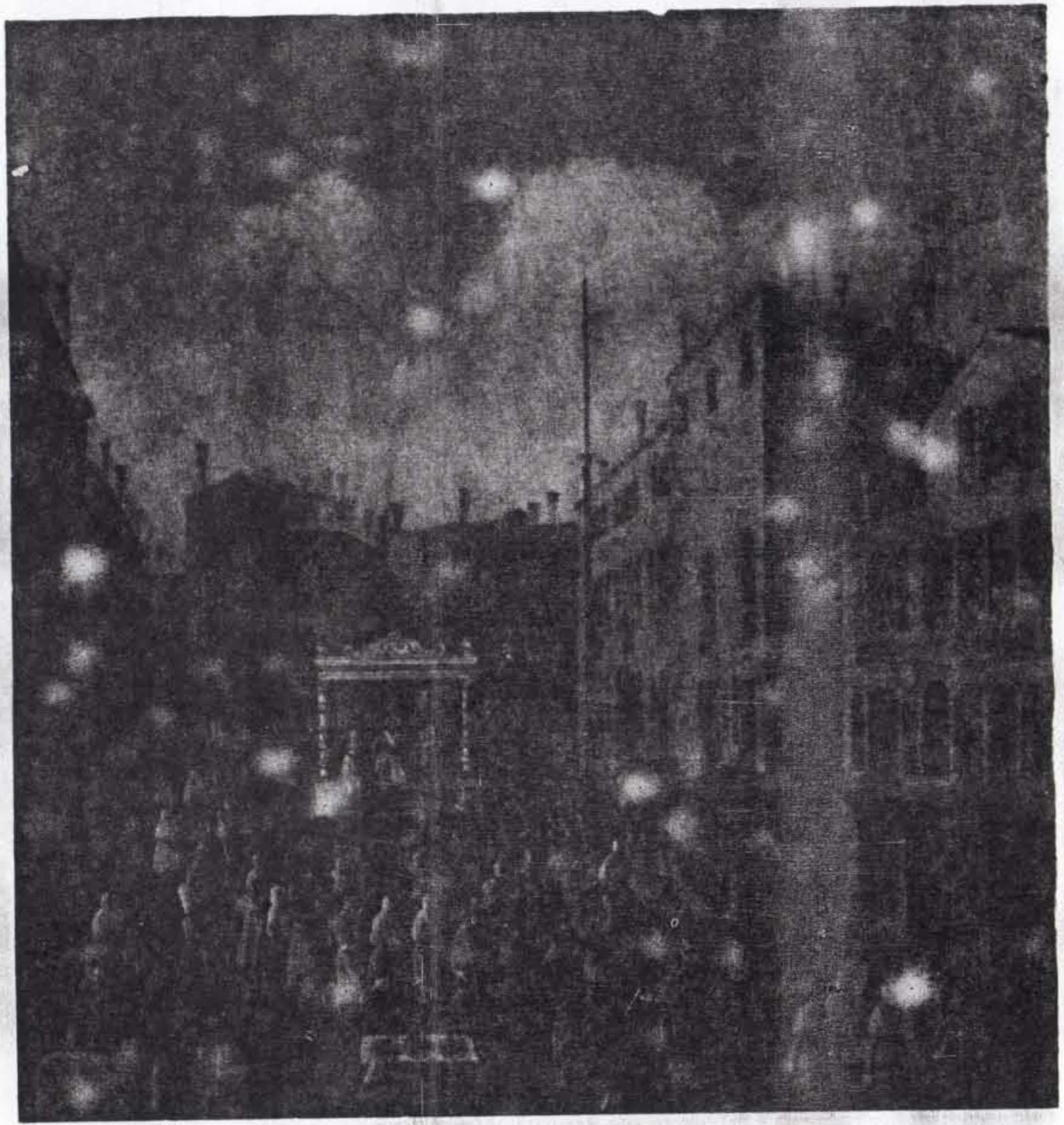
No século XVIII, a miséria da Itália dividida é grande, política e moralmente; as antigas formas sociais decompõem-se sob o golpe das ambições pessoais dos duques e das rivalidades de interesses entre os mercadores e os banqueiros. Uma certa tomada de consciência vai determinar o despertar intelectual que se anuncia já desde meados do século, estimulado pelo trabalho dos sábios e dos pensadores, dos historiadores e dos críticos. Vários espíritos entusiasmam-se pelas ideias sociais e filosóficas da burguesia inglesa e francesa. Não era, evidentemente, possível evitar um certo cosmopolitismo até que se pudesse afirmar melhor a ideia de unidade e independência nacionais, devido às poderosas influências exteriores. Mas o amor pelo solo natal, que subsistia, alimentava cada vez mais a esperança de a Itália se tornar uma grande nação. Esta aspiração à liberdade, este despertar de um sentimento nacional não podiam deixar de se reflectir, sob diversas formas, no domínio de um teatro que continuava a excitar o fervor popular. Deste modo, o esforço de renovação que se processava foi ajudado pela actividade polémica de críticos como o veneziano Algarotti, amigo de Voltaire e de Frederico o Grande, grande viajante como a maior parte dos escritores da época; de um Giuseppe Baretti, preconizando o regresso ao realismo, defendendo Shakespeare contra Voltaire e que em Londres, de 1751 a 1760, dirigiu o teatro italiano. Um auxílio eficaz veio também das gazetas aparecidas para denunciar os costumes e as falsas virtudes literárias (*Gazetta Veneta, Osservatore Veneto*, etc.), à semelhança do *Spectator* de Addison e Steele em Londres.



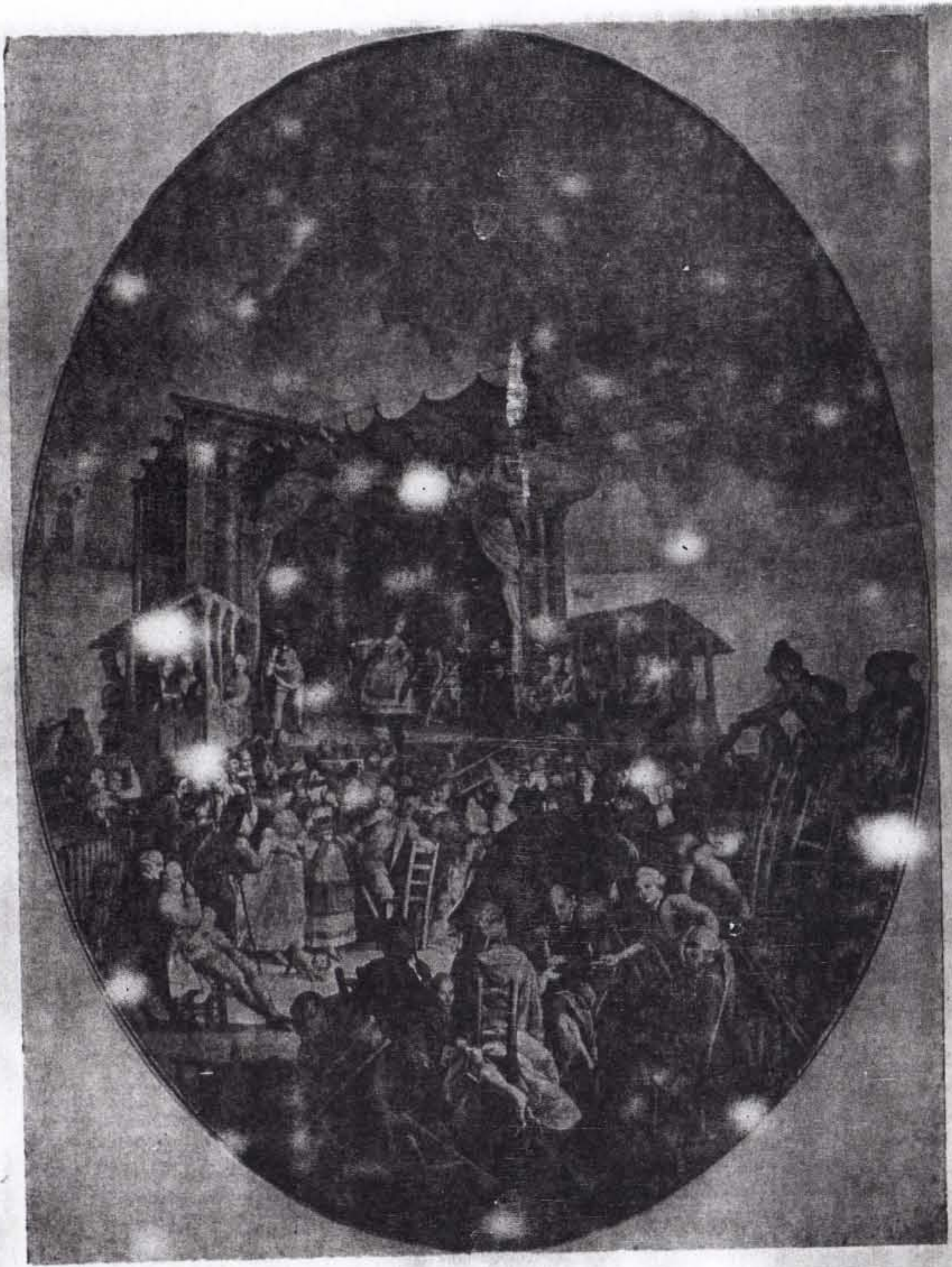
Durante o século XVIII, os arquitectos italianos não interromperam as suas pesquisas para adaptar as salas de espectáculos às necessidades da sociedade da época. Os palcos adquirem grande profundidade e são rectangulares; as salas tomam a forma característica de uma ferradura e contam com numerosas galerias. Uma sala típica é a do Scala de Milão, que marca o remate desses estudos arquitectónicos. Foi construído de 1774 a 1778 por Giuseppe Piermarini, e serviu de modelo em todos os países até ao século XX

Vista interior do teatro do Scala de Milão

Pietro Metastásio (1698-1782) faz-se notar desde a sua juventude por uma indiscutível vocação para o teatro, uma vivacidade de espírito, uma facilidade que lhe permitirão renovar o melodrama em voga na sociedade libertina e elegante de então, aproximando este género do da comédia sentimental. A sua primeira experiência, *Dido Abandonada* (1724), revela já que ele quer libertar-se das convenções vulgares, das receitas de confecção do libreto, embora cedendo um pouco ao gosto do público, o que torna a sua arte levemente superficial. Preocupa-se, entretanto, em justificar as suas concepções referindo-se a Aristóteles e a Horácio à maneira de certos autores franceses e ingleses do século precedente. Está ainda muito imbuído da influência de Corneille, e de tal forma isso se faz sentir nas suas obras que o



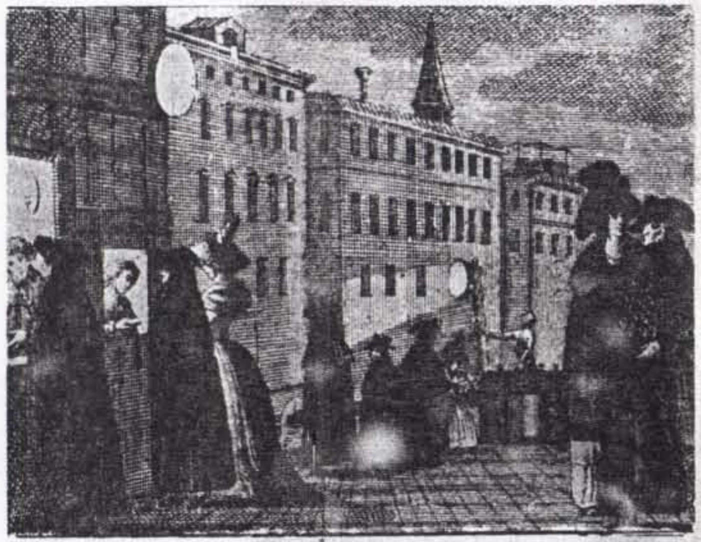
Representação teatral na Praça de San Luca, em Veneza.
Quadro de Gabriele Bella (primeira metade do século XVIII). Veneza, Galeria Querini



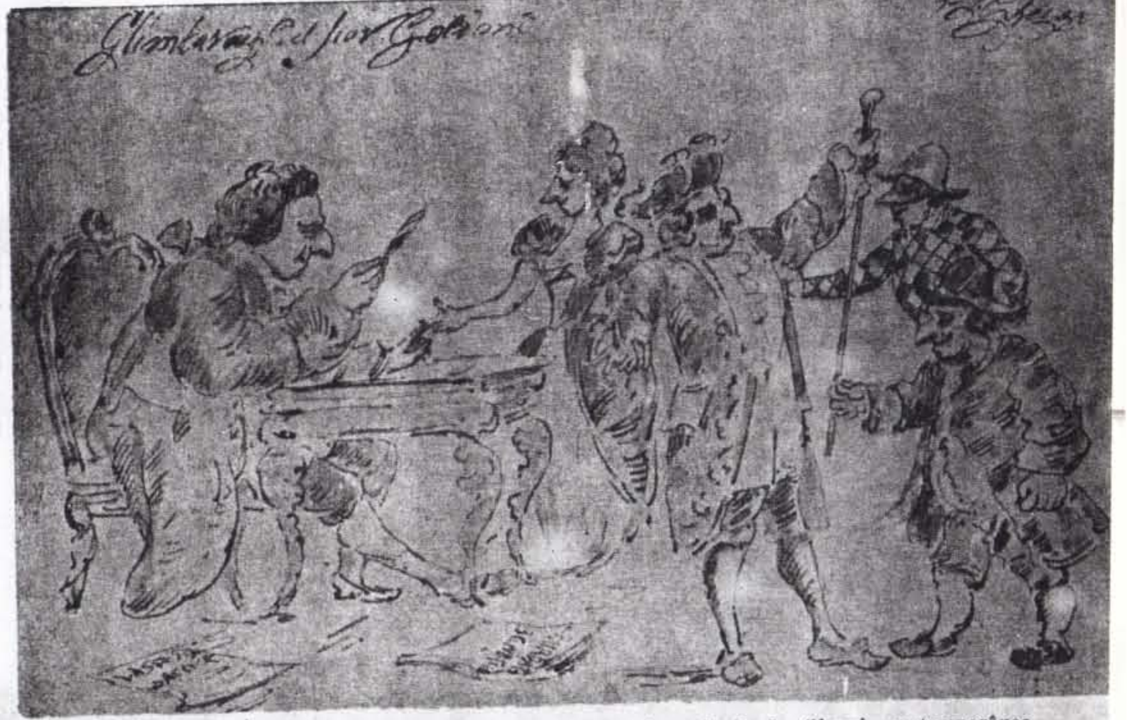
Uma comédia de Goldoni representada nas arenas de Verona. Quadro de Marco Marcola, 1772.
Chicago, Art Institute

entusiasmo dos seus compatriotas após a sua morte levará a qualificá-lo como o «Sófocles italiano» e J.-J. Rousseau, por seu turno, não hesitará em dizer de Metastásio que «ele foi o poeta do coração, o único génio capaz de comover pelo encanto da harmonia poética e musical». Estas homenagens são evidentemente excessivas, mas o que é certo é que testemunham o imenso êxito que conheceu no seu tempo. Quando esteve na Áustria, Metastásio viu as suas principais obras criadas em Viena: *A Clemência de Tito*, *Temístocles*, *Attilio Régulo* (1740).

Com Carlo Goldoni (1707-1793) encontramo-nos, pelo contrário, em presença de uma personalidade particularmente representativa do real espírito do seu tempo. Observador atento da vida familiar e popular, este veneziano dedicou-se a substituir por formas originais as formas sobreviventes do «idílio arcádico», sempre em voga no teatro. Tem o prazer da aventura no sentido em que a entendiam os italianos, isto é, o gosto de viajar, o que o leva a viver em algumas cidades, anotando as características dos costumes com finura e espírito e a escrever com naturalidade e alegria comédias de todos os tipos, assim como farsas. Diz-se que sob a capa da intriga em que era mestre se afirmava como que um «divertido pregador» porque nunca deixava de, divertindo, moralizar: nas suas peças os burgueses são melhores do que os nobres e o povo melhor do que a burguesia. Goldoni não esquece, entretanto, as virtudes da improvisação que ao seu compatriota Gozzi não parece suficiente, pois lhe opõe a pura tradição nacional da *commedia dell'arte*, nem ao seu adversário, o abade Pietro Chiari (1711-1785), que, partindo do mesmo ponto de vista, conduziu contra ele inúmeras polémicas. A sua primeira obra importante, embora cheia de defeitos, é um *Dom João Tenório*. Fornecia os



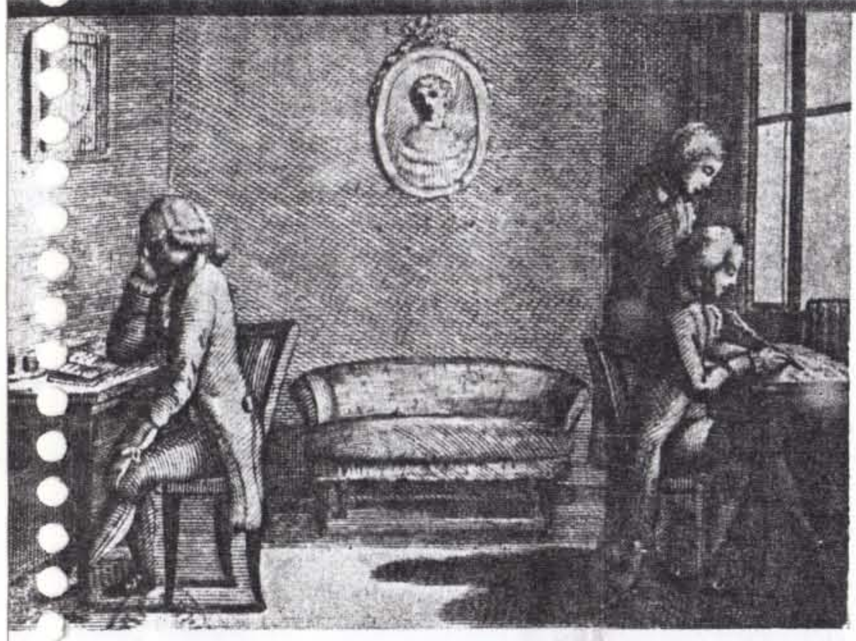
Gravura de Giovanni de Pian ilustrando uma edição de *La Putta Onorata*, de Goldoni, Veneza, 1791



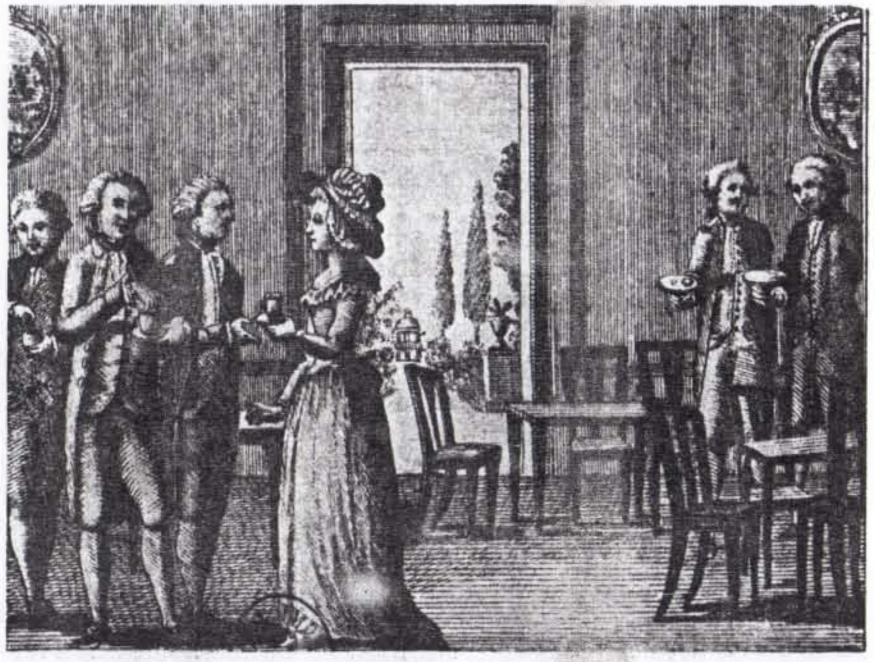
«Os Embaraços do Sr. Goldoni», desenho a sanguínea de P. L. Ghezzi, contemporâneo do autor, representado, aqui, pelas personagens das suas comédias. Roma, Colecção Teatral da S. I. A. E.

«canovacci» (esquema das peças) às companhias de Veneza (como, por exemplo, o *Criado de Dois Amos*, 1745); depois, regressado à sua cidade natal, forneceu uma quantidade de temas à companhia Medebac. Assim, de 1749 a 1750, quer dizer, durante uma temporada, foram representadas dezasseis obras novas de sua autoria. Acusado por Gozzi de ter traído o teatro italiano, apesar de obras singularmente vivas e representativas como *O Café*, *A Casa Nova* ou *A Hospedeira*, Goldoni, despeitado, instalou-se em Paris em 1762 a convite dos comediantes italianos. Escreveu para eles *O Leque*, em parte em dialecto veneziano, considerada como um modelo de comédia de intriga; por fim, escreveu em francês para a companhia da Comédia Francesa duas comédias de caracteres: *O Bonacheirão Benfeitor* e *O Avarento Faustoso* (1773).

Não foi por ter principalmente suprimido a máscara, obrigando assim os actores a modificarem a sua representação e o encenador a transformar a apresentação tradicional (com grande indignação de Gozzi), que Goldoni realizou uma obra perdurável: foi, sim, porque pintou de uma maneira pessoal os costumes de então, num ritmo cénico muitas vezes irresistível, servido por um diálogo vivo, saboroso e satírico. De tal forma que a representação das suas melhores obras mantém ainda hoje uma sedução evidente.

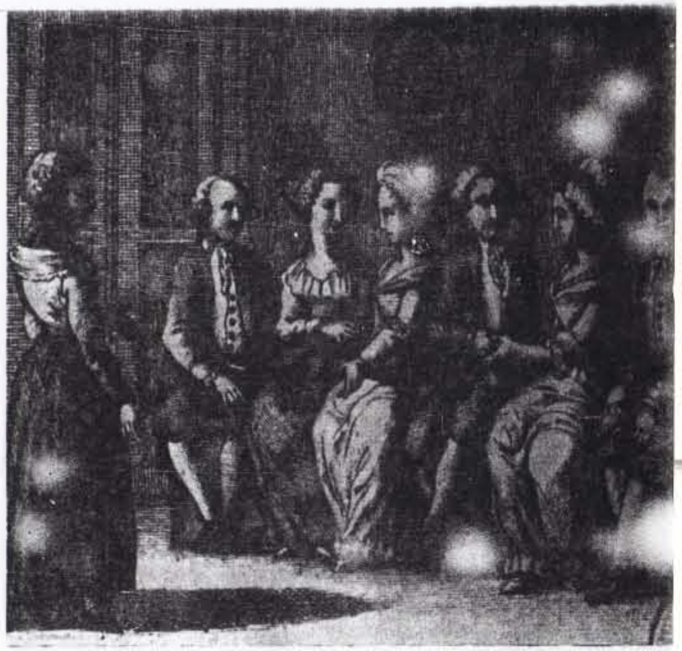


O Pai de Família

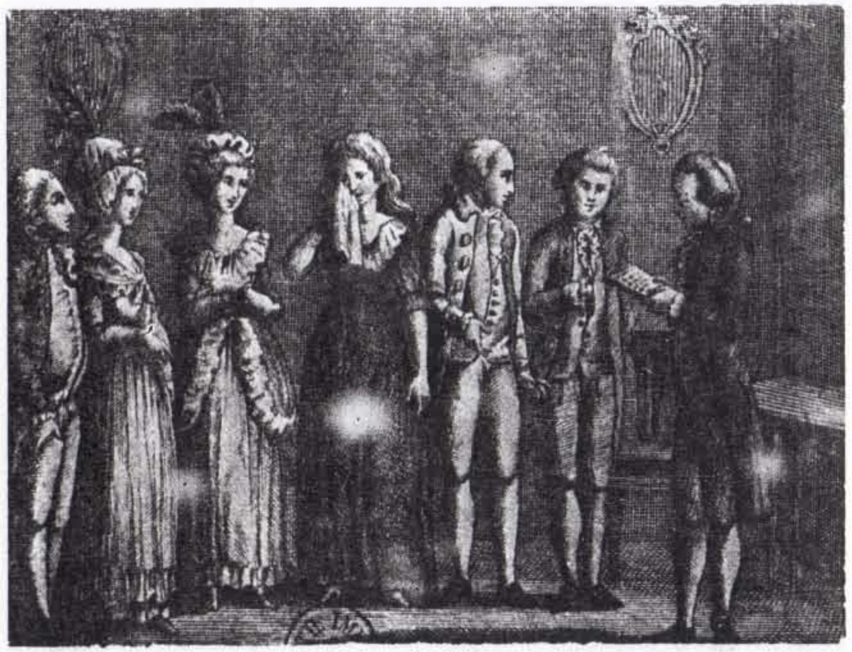


As Aventuras duma Vilegiatura

Ilustrações para uma edição das peças de Goldoni, Veneza, 1788



O Cavalheiro e a Dama



As Inquietações de Zelinda

Ilustrações para uma edição das peças de Goldoni, Veneza, 1788

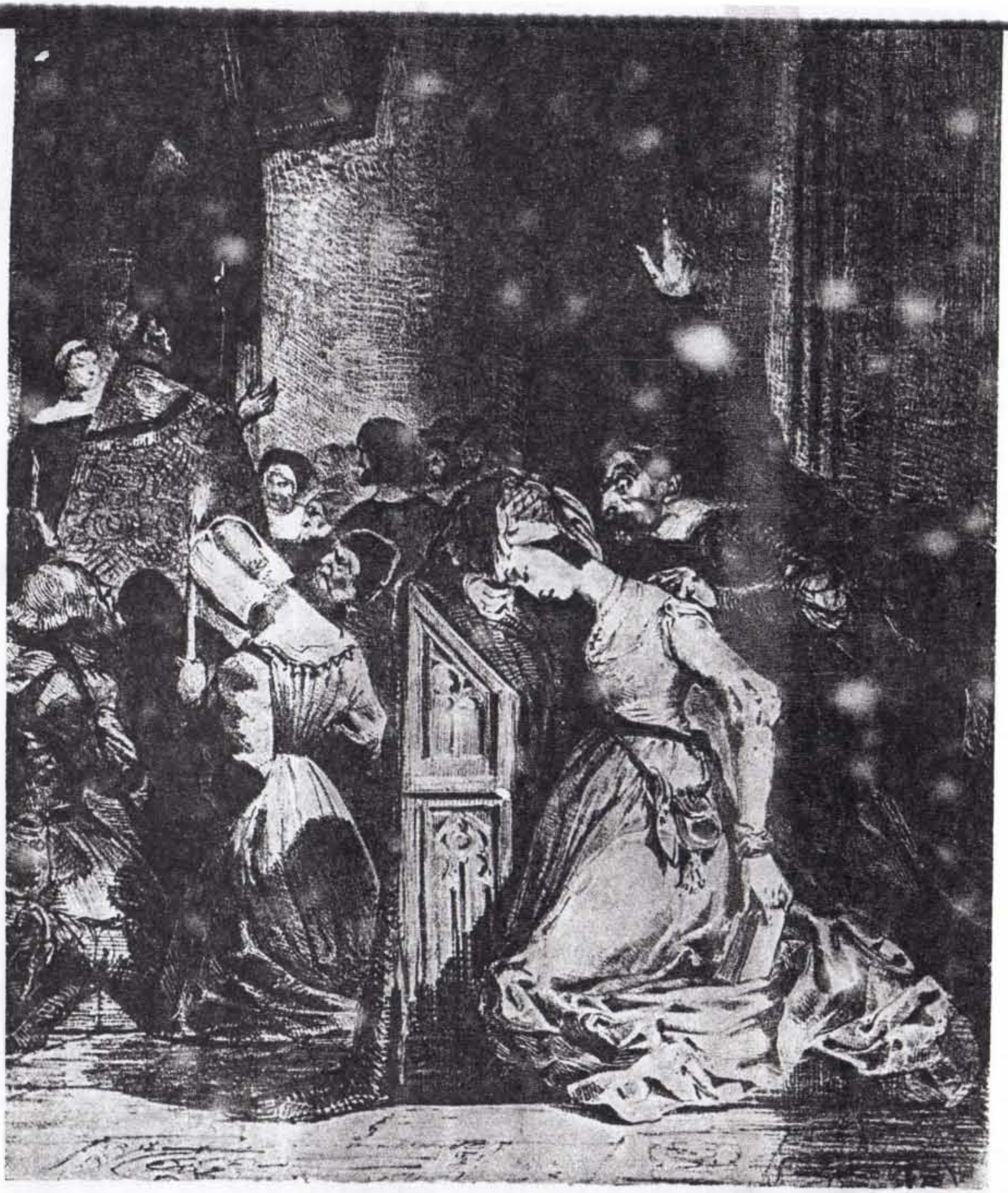


Ilustração de Delacroix para *Fausto*, 1828. «Margarida na Igreja»

Carlo Gozzi (1720-1806) opôs-se, por conseguinte, a Goldoni, à espécie de verdade que este procurava e por vezes atingia com esboços de improvisações extremamente interessados na defesa e na exaltação da tradição nacional. O seu êxito foi brilhante. De espírito incisivo e fantasista, trazendo no coração o gosto de um maravilhoso popular, hábil no jogo dos «lazzi», triunfou com dez fábulas escritas de 1761 a 1765, não cessando de alimentar a actividade das companhias italianas e particularmente as do arlequim Truffaldino Sacchi. *O Amor das Três Laranjas, O Rei Veado, A Princesa Turandot* conservaram bastantes qualidades de espírito e de virtudes cénicas para serem repostas em vários países dois séculos mais tarde e sempre com o maior êxito.

Coube a Vittorio Alfieri (1749-1803) a honra de representar efectivamente, no fim do século XVIII, o movimento de renovação nacional e de anunciar já a revolução que se seguirá aos tratados de Viena. Isso impôs, apesar de algumas inverosimilhanças, graças à força impressionante da acção dramática, uma nova forma de tragédia a que se chamou «a tragédia da liberdade». É a Alfieri que se dirige Leopardi numa das suas odes: «Allobroge indomável que do alto do palco declarou guerra aos tiranos.»

Alfieri, de 1766 a 1772, visita um após outro os países da Europa. Escrevendo a sua primeira obra, *Cleópatra* (1775), descobre em si a missão de dar ao seu país como resposta aos acontecimentos que o impressionam, e a fim de ajudar o triunfo das ideias da liberdade, o teatro trágico que lhe falta. A arte de Alfieri é, portanto, consciente e voluntária. Inicialmente ele inspirava-se nos clássicos franceses e especialmente em Racine. Estuda as «regras», aplica-se num longo e difícil trabalho a condensar as suas obras, a fim de tornar mais comoventes os efeitos dramáticos. Compõe dezanove tragédias, entre as quais *Filipe*, que reescreve e refaz oito vezes entre 1776 e 1789. As mais originais são *Antígona, Merope, Saul, Mirra,* um *Bruto (Bruto Segundo)* escrito em 1789 e dedicado ao «povo italiano futuro» para melhor esclarecer o seu significado. Se Alfieri tinha a paixão da liberdade era muito mais por sentimento do que por raciocínio ou gosto pela revolta; também ele não compreendeu o sentido profundo da Revolução Francesa. Por analogia temos de pensar, por exemplo, em *Os Salteadores* de Schiller. O tema «tragicizável» em Alfieri era a revolta contra um certo estado de coisas, o despertar do sentimento nacional italiano, um movimento ideológico arrastado pelo exemplo inglês e sobretudo francês, a aspiração à liberdade e à unidade.

No decorrer deste século agitado, que, pouco a pouco, no domínio da criação musical verá a influência dos compositores alemães substituir-se à dos compositores italianos, o teatro lírico, que com Scarlatti marcara já um retorno a certas formas de expressão popular, faz triunfar definitivamente a ópera bufa, com a *Criada Patroa* de Pergolesi (1710-1736). E as obras de Baldassare Galuppi, de Nicola Piccini, continuam a dar a volta à Europa, impondo o génio musical italiano no teatro (Gluck chegará mesmo a opor-se a Piccini); Paesiello fará representar cerca de cem óperas e Cimarosa tornar-se-á célebre com o seu *Casamento Secreto*.

É necessário, todavia, reconhecer aqui que cerca do fim do século, em Itália como em muitos outros países, o público ia à Ópera muito menos para ouvir a música do que para assistir a um espectáculo e julgar as qualidades dos cantores...

PORTUGAL

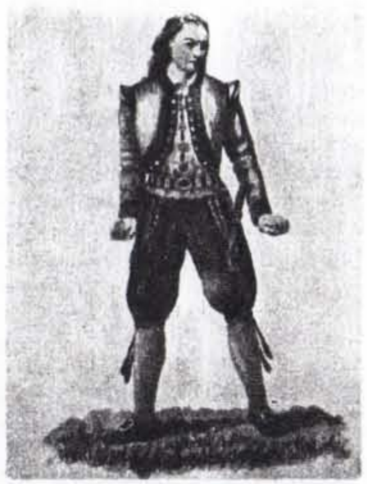
Fundada em 1765, a Arcádia Lusitana propunha-se — segundo a expressa declaração de um dos seus principais membros, o poeta Pedro António Correia Garção (1724-1777) — «lançar do teatro alheias musas (e) restaurar a cena portuguesa». Em dois planos complementares se intentava dar realidade a esse propósito: no plano teórico da discussão estética, através de dissertações e prólogos antepostos à edição das obras dramáticas dos árcades, originais ou traduzidas, e no plano exemplificativo das peças que escreveram e, muito raramente aliás, e sem êxito, fizeram representar. Algumas vezes, porém, esses dois planos se interpenetravam: nas comédias *Teatro Novo*, de Garção (1766), e *Os Censores do Teatro*, de Manuel de Figueiredo (1776), as personagens discutem longamente sobre estética teatral. Não era, de resto, muito fácil conciliar as suas ideias, pois, enquanto por um lado se defendiam intransigentemente os padrões clássicos, por outro se preconizava o advento de um realismo burguês, que tinha na *comédie larmayante* de Diderot o seu modelo mais próximo e confessado.

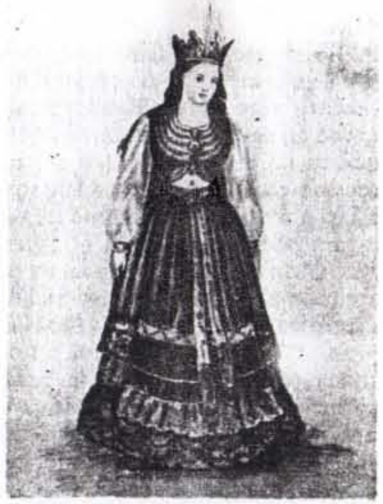
Daí que sejam as suas peças inspiradas nesse modelo, mais do que as tragédias, dramas alegóricos e pastoris (como o *Viriato*, de Figueiredo, de 1757, a *Castro*, de Domingos Reis Quita, publicada em 1766, o *César*, de Teotónio Gomes de Carvalho, de 1755), que particularmente importa salientar, pois é nelas que melhor se reflecte o espírito burguês inovador, em luta contra os preconceitos de casta. É o caso da *Assembleia ou Partida*, de Correia Garção (1770), e do *Falso Heroísmo*, de Cruz e Silva (1775), sátiras que tomam como alvo as pretensões aristocratizantes e a «falsa ideia da nobreza bebida desde o berço»; é sobretudo o caso das comédias de Manuel de Figueiredo (1725-1801), de todos os árcades o que mais a fundo se empenhou na renovação da cena nacional. Confessando-se «mais filósofo do que poeta», e reconhecendo que «a confusão e a escuridade são os maiores defeitos das suas ideias e do seu estilo», Figueiredo tinha em vista «escrever sempre mais para o entendimento do que para os sentidos; mais para fazer os homens melhores do que para os fazer rir e chorar»; para ele, «o teatro é uma escola, é uma aula, e deve ser uma missão», e para isso compete-lhe obedecer ao duplo ideal da «utilidade» e da «verosimilhança». É nas suas comédias *João Fernandes Feito Homem* (1756), *O Fatuinho* (1773) e *A Mulher que o não Parece* (1774), por ele próprio descritas como «naturais representações da vida humana», que este ideal melhor se cumpre, ainda que teatralmente as suas fraquezas de construção e de linguagem as comprometam irremediàvelmente.

A influência da Arcádia na evolução dos gostos do público foi pràticamente nula. Enquanto a aristocracia continuava a deleitar-se com os esplendores musicais e cenográficos da ópera italiana, que o cesarismo da corte setecentista fomentava, o povo entusiasmava-se com as chocarrices das farsas e entremezes de cordel. A Nova Arcádia, fundada em 1790, tentou continuar o programa da Arcádia Lusitana: mas no plano teatral a falência desse programa ainda foi mais estrondosa. Os «elogios dramáticos» de Francisco Joaquim Bingre e Pato Moniz, as laboriosas tragédias, originais ou traduzidas do francês, de Freire Barbosa, França Amaral, Sebastião Xavier Botelho e J. Agostinho de Macedo nada vieram acrescentar à literatura dramática nacional, como nem a esta ou à admirável obra poética do seu autor os dramas alegóricos de Bocage (1765-1805). Apenas cumpre registar o espírito liberal, francamente hostil ao absolutismo reinante, que, mau grado a sua estreita submissão às regras neo-clássicas, impregna as tragédias escritas nas duas primeiras décadas do século XIX (e hoje esquecidas) por homens como José Anselmo Correia Henriques (*A Revolução de Portugal*, editada em Londres em 1808), M. Caetano Pimenta de Aguiar (*Os Dois Irmãos Inimigos*, 1816) ou Francisco de Alpoim de Meneses (*Ambição*, 1821). É neste último ano que se estreia, no novo Teatro do Bairro Alto, o *Catão*, de Garrett: tragédia animada do mesmo espírito e ressentindo-se das mesmas limitações estéticas que as anteriores, já definida (por Vitorino Nemésio) como «a tomada de consciência cívica da geração liberal». Mas, com o seu autor, será um novo capítulo que se abre na história do teatro português.

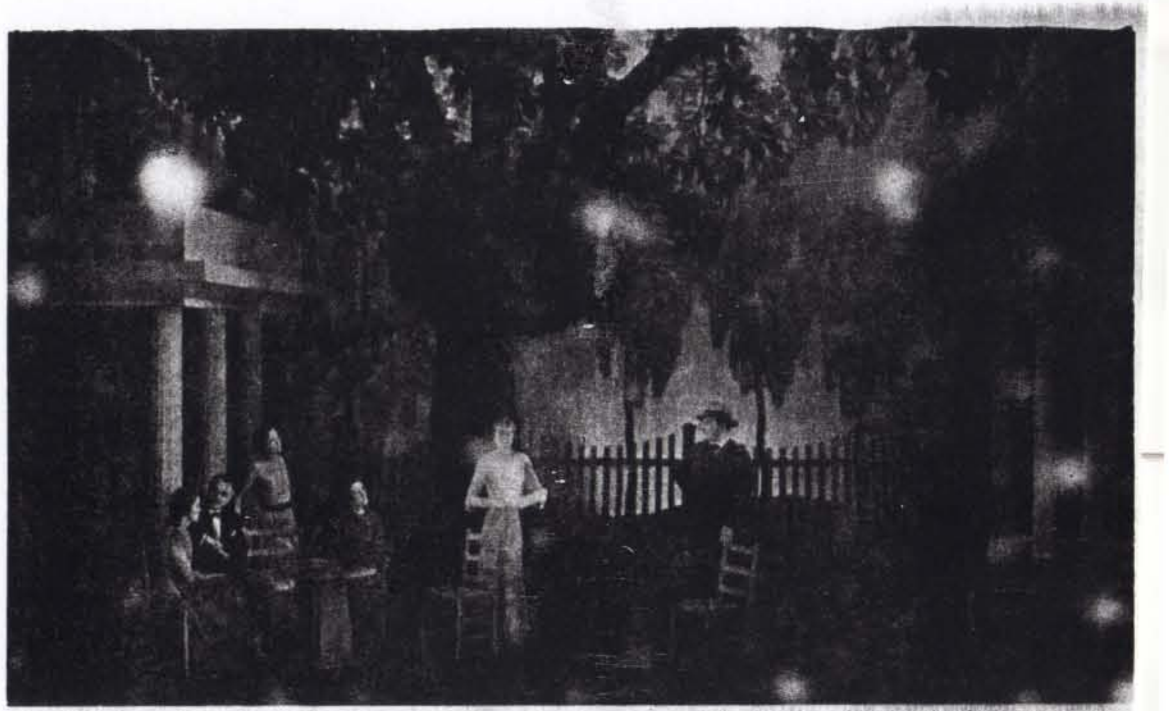
Na Noruega, onde o despertar do nacionalismo sucedia às ruinosas guerras da monarquia, o tesouro literário notável que se manifesta sobretudo desde meados do século XIX está ligado ao desenvolvimento das liberdades, à conquista pelo povo da mais democrática constituição da Europa. O teatro norueguês reflecte, por conseguinte, as aspirações da pequena-burguesia e do pequeno-campesinato. O pequeno-burguês na Noruega era o filho de um camponês livre, dado que jamais houvera escravatura. Embora o espírito conservador domine, ele é arrastado pelos conflitos sociais que surgem em 1829. Esta evolução exprime-se fundamentalmente no teatro nas primeiras representações dadas no Cena Nacional, teatro criado em Bergen em 1800, das peças de Ibsen e de Björnson.

HENRIK IBSEN (1828-1906) dominou durante trinta anos o teatro europeu e a sua influência foi notável. Traduzida e representada em quase todos os palcos do mundo, a sua obra dramática tentou e tenta ainda hoje os maiores actores. Este teatro de ideias prega a revolta, uma revolta que se refere aos sentimentos e aos pensamentos da burguesia do seu tempo, orientando os espíritos para uma certa forma de anarquia intelectual comum ao Ocidente, sobretudo por alturas dos fins do século XIX. O exaltado individualismo de Ibsen, o seu socialismo idealista correspondiam às aspirações de um grande número de espíritos inquietos. A repercussão das suas ideias, cènicamente apresentadas com um génio vigoroso, foi positiva. Os seus heróis, sem dúvida, aspiram a «alturas» não definidas, mas põem generosos problemas de consciência e de moral. Pode, todavia, afirmar-se que ele pregava «a revolta do espírito moderno» com *Brand* (1866) contra a baixeza e covardia burguesas, embora em nome de uma moral considerada sempre como um fim em si, já que *Brand*, escrito em Roma, onde Ibsen se exilara voluntàriamente, numa atitude de revolta e indignação, em seguida à guerra no decurso da qual a Prússia esmagava a Dinamarca (1864), marca o fim da literatura universitária, erudita e conservadora. *Um Inimigo do Povo* (1882), cujo célebre herói, o Dr. Stockmann, se ergue violentamente contra as forças do Estado, exalta uma certa anarquia triunfante do pensamento, ainda impregnado do espírito da Reforma.





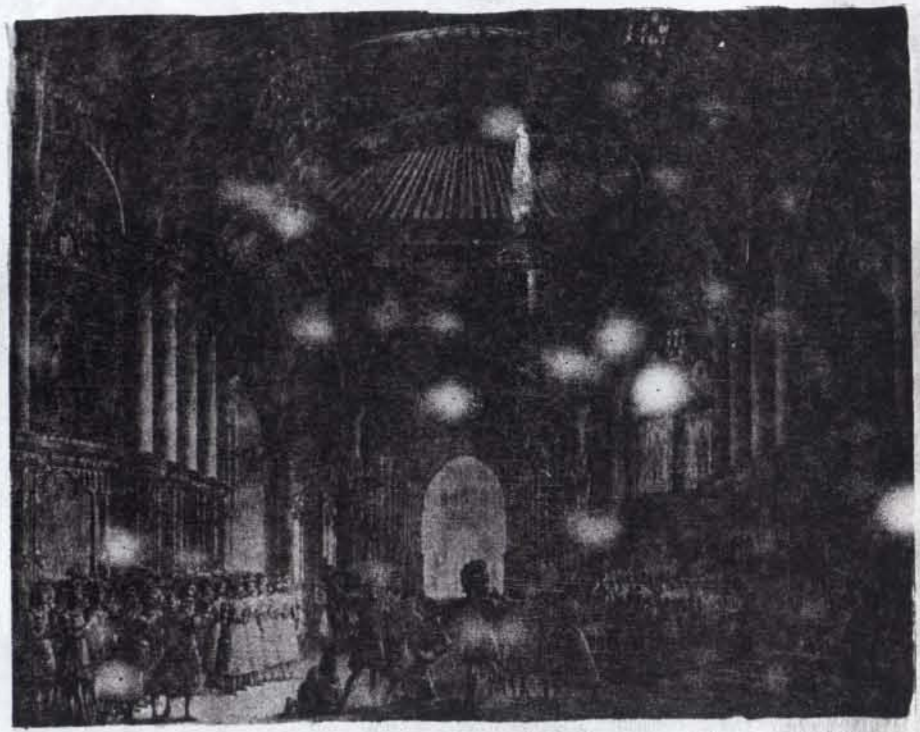
Aguarelas de Ibsen para os trajes de «Olaf Liljerkrans» e de «Ingebord», personagens da peça *Olaf Liljerkrans*. Oslo, Nasjanalgalleriet



Representação em 1932 de *Quando Floresce a Cepa Nova*, de Björnson, no Teatro Nacional de Oslo

Ibsen tinha começado por dramas históricos e impusera-se com *Peer Gynt* (1867). Mas a vida contemporânea tornou-se o assunto das suas peças, a um tempo simbolistas e realistas, as mais célebres das quais são *Um Inimigo do Povo*, *Os Pilares da Sociedade* (1877), *Casa de Boneca* (1879), *Os Espectros* (1881), *O Pato Selvagem* (1884), *Rosmersholm* (1886), *A Dama do Mar* (1888), *Hedda Gabler* (1890), *Solness, o Construtor* (1892) e *João Gabriel Borkmann* (1896). Estas peças testemunham de forma excepcional a desordem social e moral que é então causa da crise intelectual da Europa. É o reflexo de reais contradições sociais, interiores e exteriores, que se defrontam na obra de Ibsen, que explica a sua repercussão e o seu êxito perdurável. É o seu grande poder de criação dramática que lhe concede um lugar à parte no teatro universal do século XIX.

BJÖRNSTJERNE BJÖRNSON (1832-1910), após Ibsen, é a personagem mais importante do teatro escandinavo. Não apenas porque produziu peças históricas, *O Rei Snerre* (1861), e dramas naturalistas, *Uma Falência* (1875), e

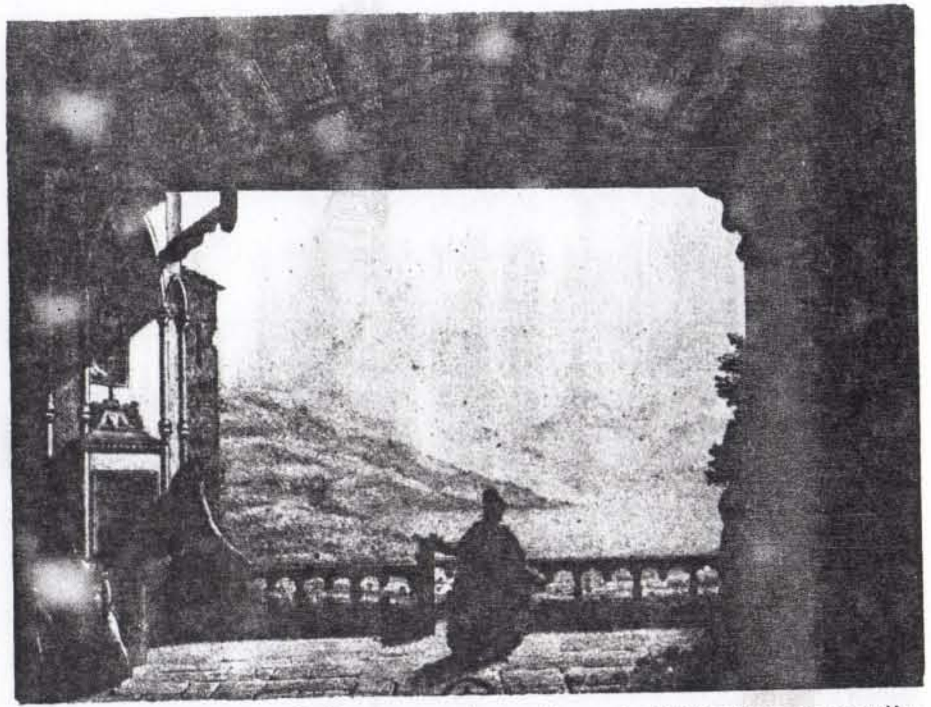


Cenário de Ciceri, virtuoso das composições românticas, para *Alfredo, o Grande* (libreto de Scribe), na Ópera, 1822

O TEATRO ROMÂNTICO

A FRANÇA

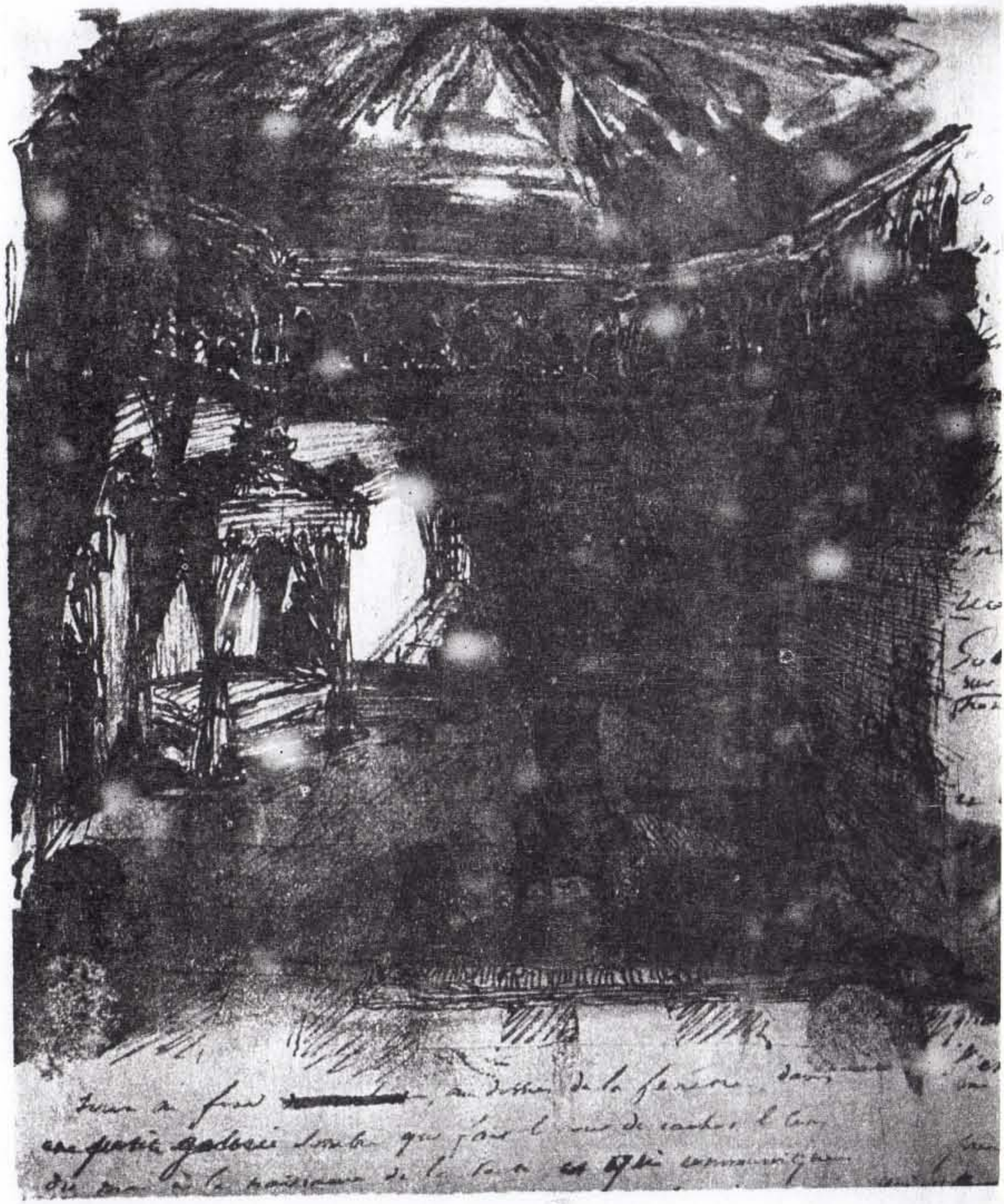
Com a Revolução, o teatro em França tornara-se um instrumento de propaganda política, a arte devia estar ao serviço da «virtude e da liberdade». E com *Carlos IX ou a Escola de Reis*, por exemplo, o autor, M.-J. Chénier, desejara, segundo afirma no seu *Discurso Preliminar* (1788), «inspirar aos cidadãos a aversão à superstição, o ódio aos opressores, o amor pela liberdade, o respeito pelas leis, etc.». David exporia o seu *Bruto*. O teatro tornara-se cada vez mais «sans-culotte», segundo a expressão de Goncourt. Todas as tragédias escritas durante a Revolução possuíam um acento



Cenário de Daguerre para *Élodie*, representada em 1822 no Ambigu-Comique. As experiências de Daguerre modificaram a perspectiva cénica, que se torna, então, «panorâmica», aumentando em largura

de paixão que anunciava o movimento romântico. Provocavam manifestações por parte dos espectadores, levantavam clamores furiosos ou entusiásticos. A Comédia Francesa mantivera-se sob a influência dos monarquistas, enquanto os actores dissidentes, com Monvel, a Vestris e depois Talma, com o apoio total dos patriotas, actuavam no Palais-Royal, tornado Teatro da Liberdade e da Igualdade e, mais tarde, Teatro da República. Embora a arte dramática da época revolucionária não nos tenha legado obras duráveis, ela criou pelo menos tipos que ficaram populares: Nicodemo, camponês simplório (1790), M. de Crac (1791), Cadet-Roussel (1793), Madame Angot (1795).

Por outro lado, para satisfazer as preferências e as necessidades de um número cada vez maior de espectadores, as salas multiplicaram-se. Os temas das peças eram extraídos da história nacional. Chegara a época que Voltaire anunciara em 1764 quando dizia: «Virá o tempo em que a Saint-Barthélemy será um tema de tragédia.»

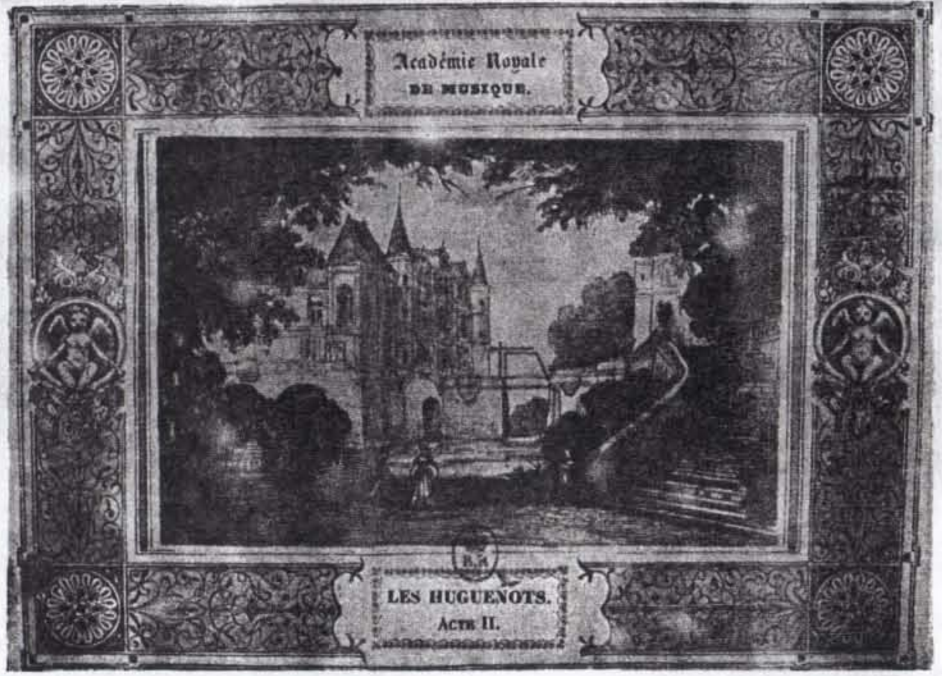


Desenho de Vítor Hugo para o segundo acto dos *Gémeos*. Paris, Biblioteca Nacional

A vida do teatro iria cada vez menos limitar-se aos autores e aos actores: pedir-se-ia a colaboração de pintores e de decoradores especializados, dos quais, daí em diante, a história passaria a reter os nomes. Com efeito, a influência destes colaboradores no nascimento do romantismo não pode ser subestimada, assim como a de uma nova personagem que então se definiu: o encenador.

Não faltaram resistências. Os clássicos reaccionários exaltaram o passado por ódio ao presente e por tudo o que «pollticamente» também o passado representava para eles. É exacta a observação de que «La Harpe se mostrará mais intransigente acerca das "regras" do que Aubignac». O Império marcará a transição e o conflito acentuar-se-á depois de 1815, até que o romantismo trava as suas verdadeiras batalhas e triunfa, ao mesmo tempo que rebenta uma nova revolução burguesa, a de 1830. Combateu-se nas ruas, combater-se-á no teatro.

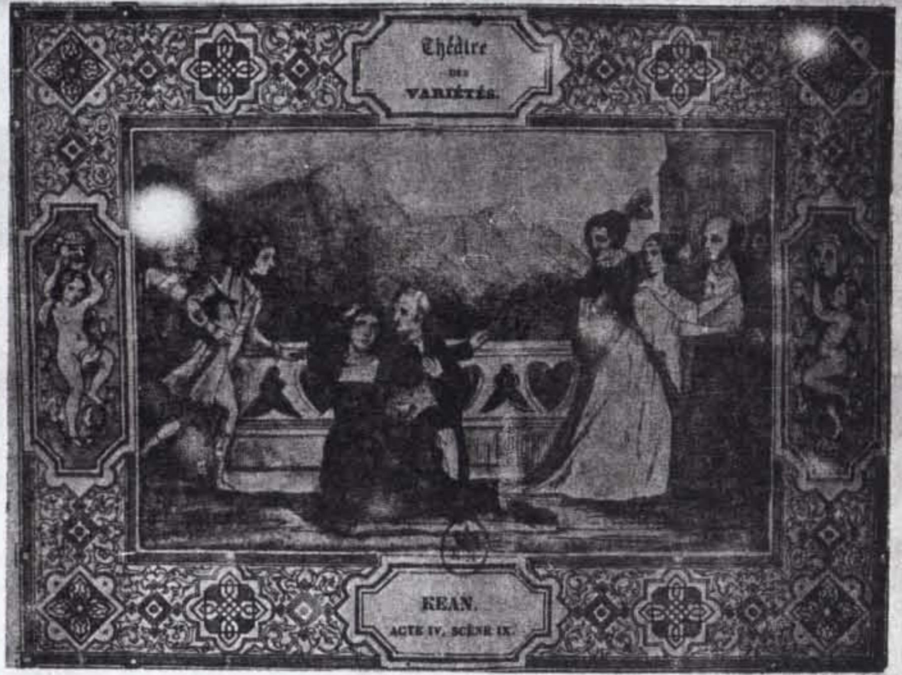
Gaston Baty afirmou que o melodrama «oferecia ao romantismo uma forma já pronta para sua expressão artística». Forma nova com um conteúdo novo com efeito, cujo nascimento não pode ser inteiramente compreendido se


Académie Royale
DE MUSIQUE.
LES HUGUENOTS.
Acte II.

Cenário de Ch. Séchan e Despléchin para *Os Huguenotes*, na Ópera, em 1837

não se resumir também o que tècnicamente acontecera no palco no decurso do século XVIII. (A declamação dos actores tinha-se atenuado para corresponder ao gosto geral das diferentes categorias sociais que se acotovelavam e garantiam o êxito dos Teatros da Feira e do Boulevard do Templo, onde de 1800 a 1830 se deram grandes transformações da arte cénica com DAGUERRE e CICERI.)

É necessário insistir, com efeito, na importância que sob o ponto de vista da história do teatro teve o Boulevard do Templo, antigo passeio dos Remparts, onde NICOLET fundara em 1759 o seu teatro, que percorria Paris inteiro com os seus espectáculos burlescos e que, sob a Revolução, representando por sua vez Molière, anunciava Georges Dandin por Arlequim. AUDINOT, rival de Nicolet, antigo director da Comédia Italiana, não fundara o Teatro do Ambigu Comique, que fazia concorrência à Comédia Francesa e à Ópera com as suas encenações, o que, bem entendido, provocava chicanas em virtude dos privilégios existentes? Não se tinha assistido à abertura do Teatro dos Associados, depois, na Revolução, Teatro Patriótico e, em seguida, Teatro sem Pretensão, e ao Teatro das Variedades Divertidas, onde VOLANGE, criador do tipo Janot, obtinha um êxito incrível? («Não é só o povo que acorre em multidão a esse espectáculo, mas também a cidade e a corte», dirão



Uma cena de *Kean*, de Alexandre Dumas, no Teatro das Variedades, em 1837 as *Memórias Secretas.*) Convém recordar ainda as Distracções Cómicas de Valcour, as Marionetas de Lorrenzi Frederici, as Sombras Chinesas de Séraphin.

Vimos já os cenários dando o nome às peças: *O Castelo do Diabo*, de Loaisel Tréogaste (1792) e *Maria ou a Floresta de Limberg*, de Chaussier Armand (1800). Sucedendo às traduções de obras inglesas, as traduções de obras alemãs iriam espalhar-se cada vez mais pela França e o melodrama triunfaria totalmente após o êxito obtido pelo *Conde de Comminges*, de Baculard d'Arnaud, *O Carrinho do Vinagreiro*, de Sébastien Mercier, peças que ainda se não chamavam «melodramas» mas que Pixérécourt iria definir perfeitamente e caracterizar com *Celina ou a Filha do Mistério* (1799).

O melodrama misturava assim, mais e melhor do que a ópera cómica, o trágico e o cómico, e o público gostava deste género misto, que atingia o auge de popularidade no momento em que o romantismo dava os primeiros passos.

Esta necessidade do público não era evidentemente nova. Não se considerava já desde há muito que uma tragédia devia ser seguida de um acto cómico? Pode-se mesmo falar nos mistérios, depois do *Dom Juan* de Molière, com a sua justaposição de cenas cómicas às cenas trágicas, além de outras obras. Não se encontraria um exemplo exacto no êxito notável que fizera, durante um século, o *Sansão* de Romagnesi, peça que terminava por uma paródia bufa de Arlequim?

Arlequim, sempre presente no teatro italiano, não sobreviverá senão transformando-se sucessivamente até se tornar um cómico sentimental que eventualmente fará chorar. Desta forma todas as personagens se assemelham cada vez mais aos burgueses enternecedores de Diderot e Sedaine... A Ópera Cómica dava um exemplo evidente desta mistura no *Ricardo Coração de Leão*, de Sedaine e Grétry (1785). A personagem do *simplório*, criada pelo melodrama, descendente do Zanni italiano, do Gracioso espanhol e sem dúvida um pouco também do Clown inglês, fora destinada a fazer rir. E os autores do *Tratado do Melodrama* (1817) poderão escrever: «Um simplório é tão necessário ao melodrama como um tirano é indispensável à tragédia.» Não há dúvida que, por uma questão de dignidade, os românticos invocarão de preferência Shakespeare, que levará um século a impor-se em França, mas a verdade é que as formas novas de *Hernâni* (e não só as formas) preexistiam no drama popular de grande espectáculo, correspondendo à evolução dos gostos e às necessidades do público saído da Revolução.

Bonaparte, que se tornara Napoleão imperador dos Franceses, amava a tragédia precisamente porque pensava que ela podia servi-lo como escola de energia, e cobria de favores o talento de actores como Talma e a George (Talma, a quem ele deveria proporcionar a honra de representar perante uma plateia de reis em Erfurt, 1808), mas nada pôde contra a evolução que o teatro seguia. Cita-se muitas vezes a sua frase: «Se ele tivesse vivido no meu tempo eu teria feito de Corneille príncipe do Império.» Ora a indigência de invenção dos fazedores de tragédias, a sua falta de estilo apesar do auxílio oficial, dera

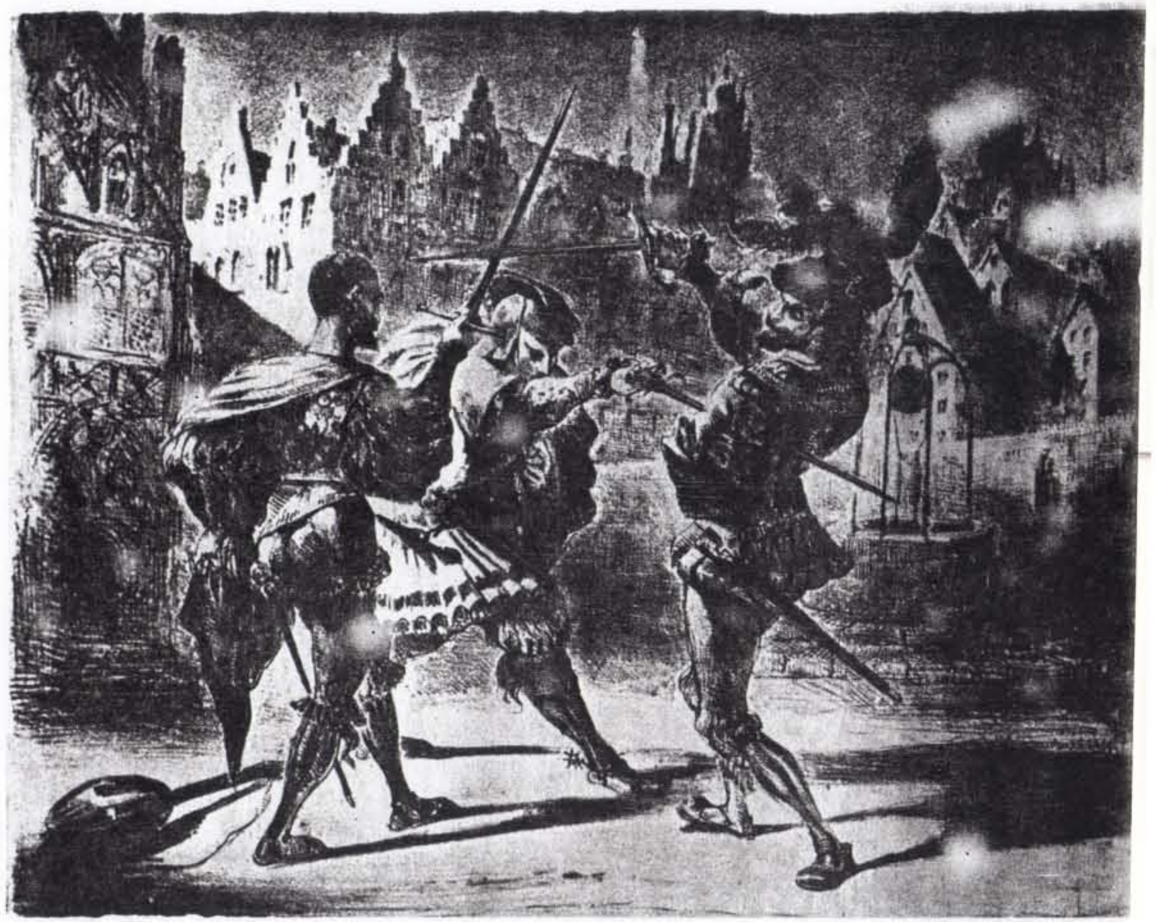
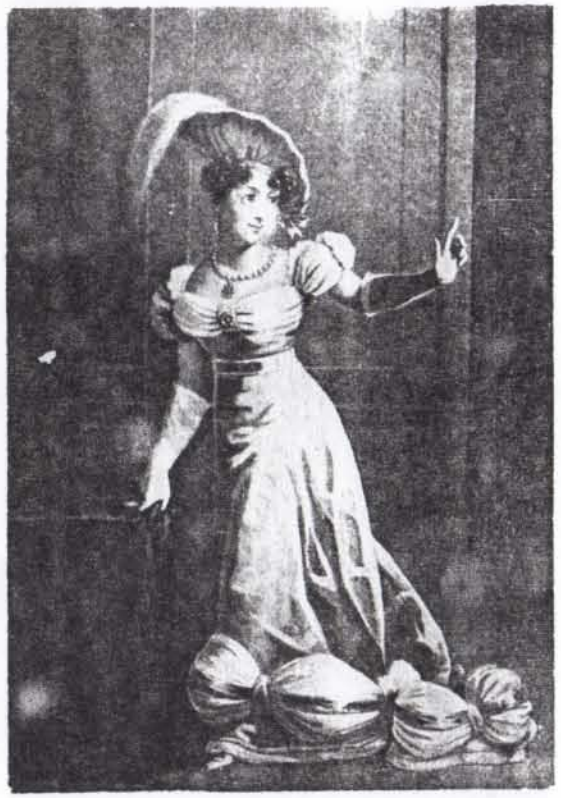
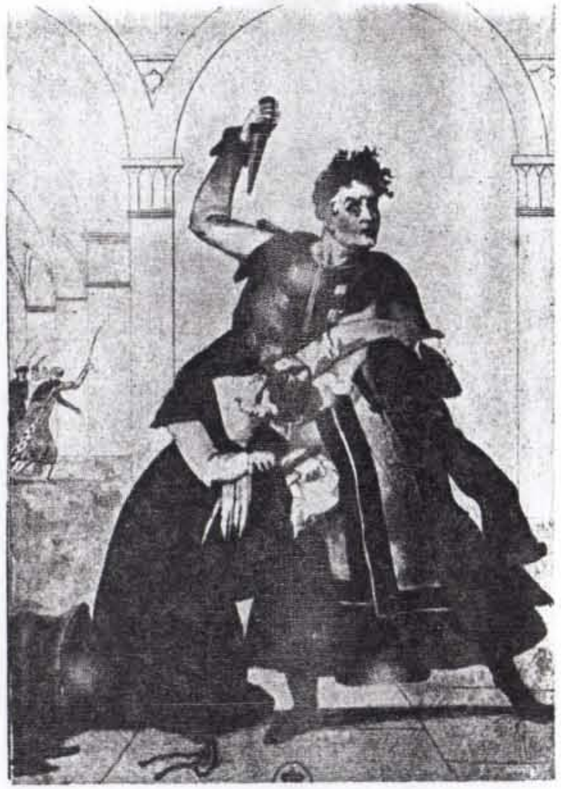


Ilustração de Delacroix para *Fausto*, 1828. A cena do duelo. A concepção romântica do teatro clássico alemão, então muito discutida, afirma-se com evidência em Delacroix

apenas como resultado um pobre teatro. A censura, os regulamentos, os privilégios nada puderam contra isto. O decreto de 8 de Junho de 1806 bem criava uma hierarquia dividindo o teatro em duas categorias: 1.ª) os teatros principais: Comédia Francesa, Ópera, Ópera Cómica e o Teatro da Imperatriz; 2.ª) os teatros secundários: o Vaudeville, o Variedades, o Ambigu Comique, o Gaîté, o Circo Olímpico, que se consagrava à pantomima; o célebre decreto de Moscovo (15 de Outubro de 1812) fixava a organização e a administração permanente da Comédia Francesa, considerada «uma das suas glórias nacionais», mas nada resultou daí. A multidão, atraída pelo teatro popular, que lhe oferecia espectáculos sempre mais ricos e pitorescos, abandonava à sua sorte um teatro oficial «desnudado» segundo aquele ideal greco-romano obrigatório que levaria a bela Paulina Borghese, irmã do imperador, a posar nua para Cánova...



Mlle. Mars (1779-1847) no papel de «Elmira», em *Tartufo*



Talma (1763-1826) no papel de «Hamlet». Gravura de Martinet

A oposição entre os últimos «clássicos», imitadores de Racine e Voltaire, e os primeiros «românticos» só podia, portanto, agravar-se. Assim, iriam nascer formas novas opostas ao sistema dramático anterior, mau grado a vã oposição que a isso podiam fazer a crítica dos Viennet, dos Jouy, dos Andrieux, cortesãos do imperador. Nepomuceno Lemercier tinha já tentado ultrapassar a unidade de lugar. A representação do seu *Cristóvão Colombo*, em 1809, provocara remoinhos na sala. Houve várias manifestações deste género até à histórica «batalha» de *Hernâni*.

Os espectáculos burlescos da Feira haviam sido interditos e mais tarde foram regulamentados pelo consulado. Mas o seu sucesso não se desmentia (Bobèche e Galimafré são desse tempo). Sob o Directório, o monarquista Ange Pitou, perseguido pela polícia, interpretava as suas canções na praça pública. Os funâmbulos, os malabaristas, os saltimbancos, sempre cada vez mais numerosos nas ruas, mantinham o gosto da multidão tanto pela representação como pela palavra. Na altura do casamento de Napoleão com Maria Luísa, a cidade de Paris dava no Champ-de-Mars, em espectáculo gratuito, um *ballet*-pantomima com quinhentos executantes: *A União de Marte e de Flora.*

Rachel (1820-1858) no papel de «Fedra»

Entretanto, o desfavor público atingia progressivamente Grécia e Roma, de tal forma que os autores chegaram a acordo para voltarem aos assuntos históricos, em especial os da história de França, continuando totalmente divididos sobre a forma de os apresentar em teatro. Nicodemo, o simplório, M. de Crac, o mistificador, Cadet-Roussel, o burlesco, tal como Guignol, não tinham vindo ao mundo apenas por um dia.

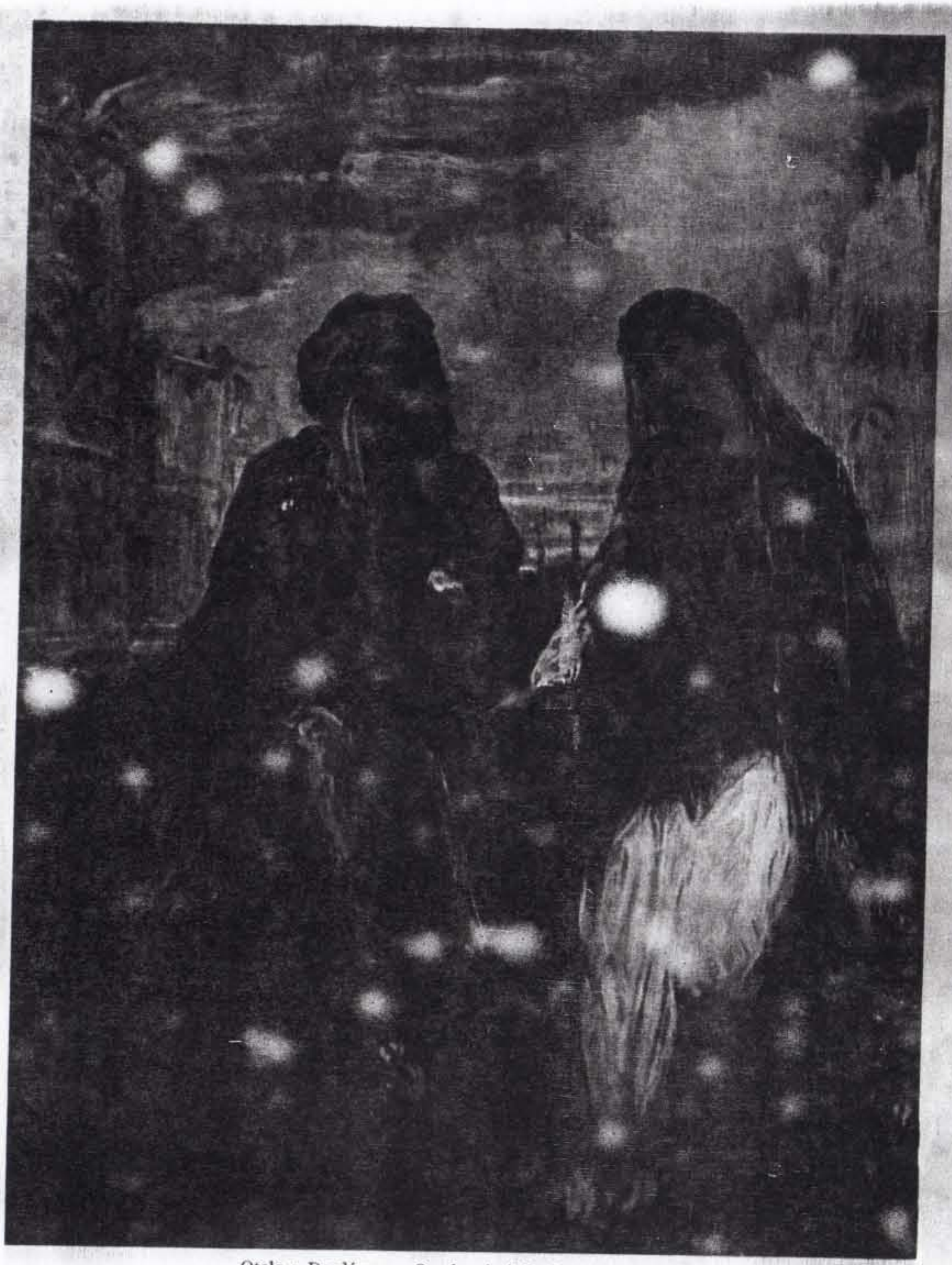
Convém acrescentar que a França não vivia já só de si como o fizera outrora; tornara-se mais permeável a influências exteriores em virtude das circunstâncias e dos eventos políticos: Madame de Staël, exilada, publicara *Delphine* e *Acerca da Alemanha*, conviveu em Weimar com Goethe, Schiller, Wieland, os Schlegel; e Chateaubriand, também exilado, assenhoreara-se da língua nascida da Revolução e manejava-a como virtuoso de génio para criar o instrumento romântico por excelência com o qual Vítor Hugo (1802-1885) forjava a sua própria língua, a própria língua de *Hernâni*. É preciso recordar também que o exército francês percorria a Europa e estabelecia-se durante largo tempo nos países ocupados, suscitando necessàriamente intercâmbios; que os emigrados, no seu regresso, reencontrando a França da Restauração, não haviam ficado insensíveis às influências dos países que os tinham acolhido; que, depois da paz, numerosos estrangeiros iam passar períodos a França. Tal como as trocas comerciais interrompidas durante a guerra recomeçaram, também as trocas intelectuais não cessaram de aumentar. A Europa, na época, estende-se até à Ásia e a América conquistara a sua independência.

Por seu turno, por deformação, o Boulevard fará de *Hamlet*, em 1816, uma «pantomima trágica em três actos» e «enriquecerá» de diálogos e danças *O Mouro de Veneza ou Otelo*, em 1818. Quando uma primeira companhia inglesa vem, enfim, exibir Shakespeare na Porta de Saint-Martin em 1822, com o verdadeiro *Otelo*, a cena é tomada de assalto, apesar da polícia, porque a política da reacção continua a manifestar o seu preconceito clássico e chauvinista.

O jornal *O Globo* defende, contra Stendhal, o Grande Will atacado, assim como Racine, em *Racine e Shakespeare*. Para apoiar os românticos, Guizot termina uma tradução do imortal dramaturgo isabelino. Será necessário que uma segunda companhia inglesa, trazendo desta vez actores tão célebres como Miss Smithson, Kemble, Kean, represente no Odéon e na Sala Favart *Romeu e Julieta, Hamlet, O Rei Lear, Ricardo III, O Mercador de Veneza*, para que os defensores do classicismo deixem de protestar contra os aplausos de um público numeroso, em que se incluíam Nodier, Dumas, Vigny, Hugo...

Aliás, em consequência da ocupação estrangeira e da nova política, a anglomania invadia a França, ao passo que a Inglaterra se tornava anti-francesa.

Guignol, com *Polichinelo*, instala-se definitivamente nos Campos Elísios a partir de 1818, impondo a sua *féerie* cómica e dramática. Na mesma altura, nos palcos dos teatros e nas novas salas, assiste-se a grandes transformações cénicas. Na verdade, Daguerre e Ciceri utilizam e melhoram cada vez mais as invenções práticas já realizadas: espectáculos de óptica no teatro pito-



Otelo e Desdémona. Quadro de Théodore Chassériau

Paris, Louvre

resco, *panoramas* introduzidos em França pelo pintor inglês Backer e pelo americano Robert Fulton já no final do século XVIII; o *Panorama Dramático* (1804) constituía uma «experiência» de renovamento completo do dispositivo tradicional da cena. Ciceri interessara-se por essa experiência e o *Diorama* (1822) iria permitir a Daguerre manejar os jogos de luzes aperfeiçoados, as maquinarias que multiplicam as ilusões.

Ainda depois de 1820 a influência do teatro estrangeiro acelera o nascimento do romantismo teatral em França. Schiller, Kotzebue e Byron são adaptados para francês, as traduções abundam em geral. As *Obras-Primas do Teatro Estrangeiro* incluem peças italianas, espanholas, inglesas, holandesas e alemãs. Lebrun põe em cena *Maria Stuart* de Schiller, que é, na opinião de Stendhal, «semi-romântica» (1820). Outras adaptações mais ou menos livres de Schiller: *Fiesco*, de Ancelot (1824); *Joana d'Arc*, de Soumet (1825); *Guilherme Tell*, de Pixérécourt (1828), etc. Volta-se ao teatro espanhol com *O Cid de Andaluzia*, de Lebrun (1825), que não é senão uma adaptação de *A Estrela de Sevilha*, de Lope de Vega. Esta peça, entretanto, chama as atenções; Lebrun, com efeito, manifesta nela uma ousadia tão grande para a época que a censura intervém embora ele se esforce também por ser simples, exigindo dos actores uma dicção que se considerou prosaica; por fim, sem ligar importância à unidade de lugar, ele desenrola a acção da peça em cenários pitorescos. Daí em diante, após 1825, a crítica pronunciar-se-á cada vez com mais veemência contra as convenções clássicas. O jornal *O Globo* consagra-se quase exclusivamente ao esforço do teatro em libertar-se do passado e exalta o estilo «natural» contra o estilo «nobre». Já não se receia nem a censura nem a pateada. É necessário vencer. Os vinte volumes das *Obras-Primas do Repertório de Melodramas Representados nos Diferentes Teatros* revelam a sua história anedótica com as suas peripécias, os seus prestígios, a sua mistura de tragédias, de *ballet* e ópera, as suas intrigas complicadas, os seus fantasmas, as suas florestas embruxadas, as suas ruínas grandiosas, os seus luares, os seus venenos, tudo aquilo com que se pretende provocar no espectador «o terror, o riso, a piedade». Várias comédias históricas assinalam já essas influências: *Os Estados de Blois,* de Vitet, por exemplo, e sobretudo, em virtude da sua qualidade como escritor, *A Jaqueria*, de Mérimée (1828), que ficará na história da literatura. Mas *Cromwell,* de Hugo, com o seu prefácio, constitui a primeira manifestação do romantismo francês em 1827, o mesmo ano em que surge a tradução feita por Gérard de Nerval do *Fausto*, de Goethe. Nota-se que os autores procuram na história certos períodos: a Revolução Inglesa, a Francesa, e as conspirações contra Napoleão.

A grande repercussão do prefácio de *Cromwell* é bem conhecida. É a altura em que a burguesia adquire uma posição dominante e leva a bom termo a sua luta contra a aristocracia sobrevivente, o momento em que o seu poderio financeiro e político aumenta graças ao desenvolvimento das empresas industriais. Daí em diante o romantismo reflectirá cada vez mais as preocupações estéticas desta burguesia que sonha opor a arte e a literatura pelo seu prestígio à reivindicação sempre viva duma parte da pequena-burguesia, dos artesões e dos operários, privados das vantagens conquistadas na Revolução. Uma nova luta começa. E não é por acaso que ela coincide com a definição do conceito, também novo, da «arte pela arte» formulado já implicitamente por Vítor Cousin em 1818. E Vítor Hugo não fala igualmente da «liberdade da arte» no seu prefácio às *Orientais* (1829)?... A arte, tanto a do teatro como as outras, irá esforçar-se «por idealizar a negação da existência burguesa»; os românticos «esforçar-se-ão por exprimir a sua hostilidade acerca da ponderação e do conformismo burgueses não só nas suas obras de arte, mas também no seu comportamento»...

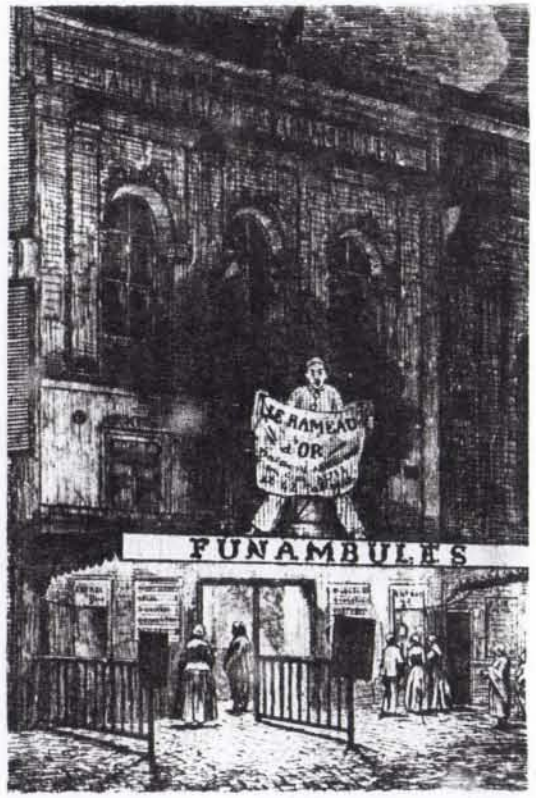
Delacroix pintaria *A Barricada* e Ingres *O Retrato de M. Bertin*.

Nesse prefácio de *Cromwell* (a peça, «muito longa», não será representada) Vítor Hugo declara-se adepto do verso «livre» que utilizará em *Hernâni*, quer dizer, «um verso livre, franco, leal, ousando dizer tudo sem hipocrisia, exprimir tudo sem afectação; passando, naturalmente, da comédia à tragédia, do sublime ao grotesco... lírico, épico, dramático consoante as necessidades, podendo percorrer toda a gama poética...» Isto depois de ter proclamado: «O carácter do drama é o real. Não há regras, nem modelos, ou melhor, não há outras regras a não ser as leis gerais da natureza. O teatro é uma posição óptica, etc.» Tudo estava assim preparado para que se afirmasse e impusesse o teatro romântico.

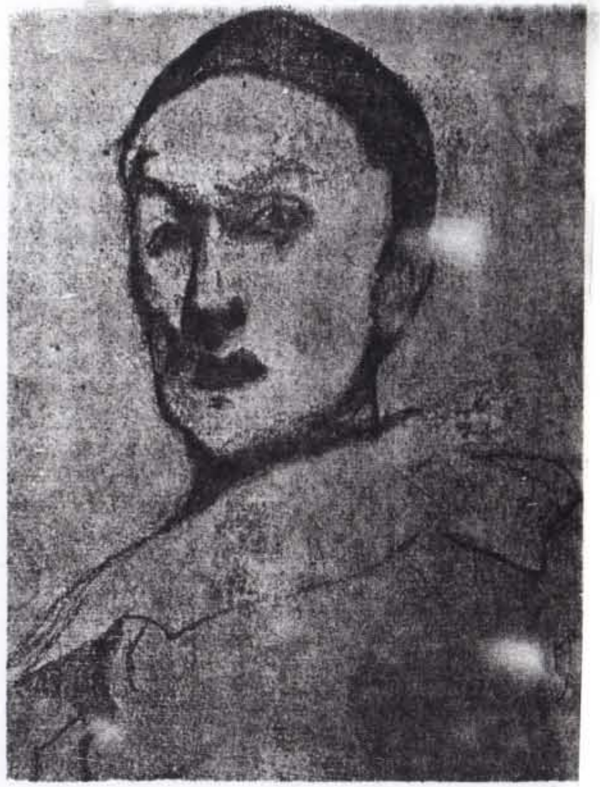
O seu primeiro êxito considerável deve-se, em 1829, a um drama histórico, *Henrique III e a Sua Corte*, de ALEXANDRE DUMAS (1803-1870), representado na Comédia Francesa. Esta peça, acontecimento importante na arte do espectáculo, valia sobretudo pela encenação de ALBERTIN, cujo libreto cénico é um dos raros que nos chegaram dessa época e nos informa com precisão acerca do estado das práticas novas do palco e da importância que elas tinham adquirido. Era a consagração e o resultado de influências vindas dos teatros de Boulevard que os regulamentos e os planos de urbanismo de 1832 iriam começar a dispersar. Para *Henrique III e a Sua Corte* os cenários foram encomendados a Ciceri e a SÉCHAN, ambos já célebres; os fatos eram provàvelmente do pintor PAUL DELAROCHE. Segundo nos informa Eckermann, Goethe considerava a peça «excelente» e «sobretudo feita para os olhos». Está-se bastante longe da sobriedade clássica. Como no melodrama, os «quadros» eram numerosos e os acessórios também.

Nesse mesmo ano, Vigny realizara uma hábil adaptação do *Otelo* de Shakespeare, com evidente influência de Stendhal: *O Mouro de Veneza*, introduzindo no seu texto em verso, onde a transposição já era admitida, palavras ainda consideradas pouco nobres e escandalosas, tais como «lenço», «quarto»... Hugo, cuja *Marion de Lorme* fora proibida pela censura, escrevia *Hernâni*.

O balanço do teatro oficial após o Império resume-se às obras, justamente esquecidas, de CASIMIR DELAVIGNE (1793-1843), *As Vésperas Sicilianas, Escola de Velhos, Luís XI, A Princesa Aurélia, Marino Faliero*; de LEBRUN, *Maria Stuart, O Cid de Andaluzia*; de SOUMET, *Clitemnestra, Saul, Joana d'Arc*. Entretanto, destaca-se o original *Teatro de Clara Gazul*, que, na primeira edição (1825), traz seis peças às quais PROSPER MÉRIMÉE (1803-1870) acrescentou depois (em 1829) duas pequenas obras-primas que ficaram célebres: *A Ocasião* e *O Coche do Santíssimo Sacramento*. Mas, tanto no seu teatro como na sua obra literária, Mérimée reflecte talvez mais o século XVIII do que as correntes nascentes do século XIX.



Fachada do Teatro dos Funâmbulos.
Gravura da época. Paris, Biblioteca do Arsenal, Colecção Rondel



Retrato do mimo Deburau.
Paris, Biblioteca do Arsenal, Colecção Rondel

Os incessantes progressos técnicos tinham atraído a atenção não apenas dos arquitectos, dos decoradores e dos pintores mas também de sábios, já que o próprio Lavoisier procurava uma nova maneira de iluminar as salas com candeeiros elípticos colocados nas armações do telhado, suprimindo a ribalta...

Para não citarmos mais do que um, basta mencionar o pintor Daumier, que genialmente participou desta paixão pelo teatro que então se apoderava de todo o povo.

Recordemos ainda que o célebre mimo GASPAR DEBURAU (1796-1846) se iniciara como palhaço no espectáculo de acrobacia de Madame SAQUI, no tempo da Restauração, e que, graças a ele, nos Funâmbulos iriam sobreviver Arlequim e Polichinelo, prolongando este tipo de comédia de máscaras em que Carlo Berlinazzi, conhecido por Carlino, fora o último grande triunfador.

A representação de *Hernâni* (1830) é a data mais importante da história do teatro em França no século XIX.

«Para a nossa geração *Hernâni* é o que foi *O Cid* para os contemporâneos de Corneille.» (Th. Gautier.) A peça é exemplar no sentido em que testemunha a rejeição de todas as anteriores restrições no que diz respeito simultâneamente à escolha do assunto, à construção e ao verso. Criara-se, enfim, uma forma francesa do drama romântico. Em *Hernâni* tudo é novo: conteúdo, estrutura, estilo. Hugo afirma no prefácio: «Que as velhas regras de Aubignac morram com os velhos fatos de Cujas, está certo, mas que a uma literatura de Corte suceda uma literatura do Povo é ainda melhor.» Temos de ver nesta frase a expressão de uma liberdade finalmente reconquistada, pois a Restauração havia-a retardado.

Logo os primeiros versos da peça:

Já será ele? Estão batendo à porta
secreta...

chegaram para desencadear a desordem. Alguém gritou: «Racine nunca teria escrito isso!» A que replica Théophile Gautier: «O seu Racine é um debochado, senhor!» O relato desta memorável representação foi já feito muitas vezes. Assobios e aclamações, bravos e invectivas até à pancadaria não pararam não só no decurso dessa primeira noite, mas também no decorrer das cinquenta e quatro que se lhe seguiram.

Enfim, *Hernâni*, para além do seu valor como manifesto, coroava, de qualquer forma, todas as experiências anteriores de encenação e consagrava a aparição no teatro desse especialista cuja vinda foi já assinalada, desse homem novo: o encenador.

Sob Luís Filipe os decoradores trabalharão tanto para os teatros secundários como para a Comédia Francesa e para o Odéon. Com eles o cenário atingirá as características de um verdadeiro quadro. A sua influência em todo o século XIX foi notável: souberam aproveitar-se dos novos meios de iluminação como o gás (1818) e das invenções de Daguerre no domínio da *féerie* (por exemplo, *Aladino ou a Lanterna Mágica*, ópera de Nicolo, 1822). Atentos à forma de expressão dos gostos em voga, souberam extrair lições da apresentação dos espectáculos do Circo Olímpico, essa «ópera do povo» dos irmãos Franconi, que, com toda a facilidade, despendiam cem mil francos para montarem um espectáculo...

Se com *Hernâni* triunfava também a encenação «moderna», foi porque a Comédia Francesa cedera perante a concorrência (principalmente a do Teatro da Porta de Saint-Martin, onde o *Marino Faliero* de Casimir Delavigne se representara cento e trinta vezes, graças aos cenários de Ciceri, Lefèvre e Séchan, graças aos fatos de Paul Delaroche e à música de Rossini). Aliás, é significativo que tenha sido o antigo director do *Panorama* dramático, o barão Taylor, a pessoa que em 1825 foi nomeada para o lugar de comissário

real do Teatro Francês. Na mesma época Edmond Duponchel, na Ópera, via acrescentarem-lhe à sua alcunha de «o Alexandre Dumas da encenação» a de «o César do vestuário»; F.-A. Hurel, director do Odéon (1829-1832) e depois do Teatro da Porta de Saint-Martin, punha ao seu serviço Ciceri e Louis Boulanger. De tal forma que, dentro em pouco, aderindo ao movimento, Alexandre Dumas ia supervisar a representação, não só representando nos ensaios todos os papéis (mesmo aqueles confiados a actores como Frédérick Lemaitre, Bocage, Mélingue ou a Dorval), como dirigindo os cenários, orientando tudo no Teatro Histórico, e Vítor Hugo, tendo-se familiarizado com os meios cénicos, acrescentava cada vez com mais frequência nos seus manuscritos indicações precisas de encenação, de cenários, etc., preocupado — enquanto escrevia o diálogo — em «vê-lo» animado pela realização material (notas descritivas para *Ângelo*, *Ruy Blas*, cenários para os *Burgraves*, nos quais se inspirará Ciceri, desenhos dos fatos para *Amy Robsart*, baseado nos quais Delacroix executará as suas maquetas, etc.). Como Dumas, Vítor Hugo acabará por dirigir ele próprio os ensaios, mesmo os mais difíceis, em virtude das rivalidades entre os actores, como por exemplo entre Mademoiselle Mars e Madame Dorval...

Os êxitos do teatro romântico dominam o teatro francês de 1830 a 1846; são de tal forma estrondosos que provocarão uma espécie de reconciliação entre as duas facções: os românticos rejeitarão pouco a pouco os ouropéis medievais e o pitoresco excessivo dos fantasmas e dos vampiros, e os clássicos renunciarão às formas consideradas como privilegiadas. A Revolução de 1830 voltará a pôr os problemas em causa, visto que os sansimonistas se ergueram contra a liberdade na arte em nome da «função social» desta, pretendendo que os artistas se deveriam tornar «preceptores da humanidade». É um facto que a partir destes acontecimentos, sobretudo, os problemas sociais passam a surgir nas preocupações dos poetas (Hugo, Vigny, Lamartine) e que o romantismo «íntimo», o de uma certa «confissão perpétua da alma», o de um teatro considerado inicialmente como irrepresentável, mas que realizará a real fusão entre o burlesco e o trágico, vai triunfar com Alfred de Musset (embora este só venha a ser representado a meio do século), reconciliando finalmente Shakespeare com Racine. Tudo isto explica suficientemente a razão por que Baudelaire, ocupando-se desta época, definiu o romantismo como «uma maneira de sentir».

Entre *Hernâni* e *Chatterton* (1835), que são as duas peças mais importantes e significativas do romantismo, surgem algumas obras características: o *Antony*, de Alexandre Dumas, verdadeiro drama-tipo, pondo em cena a primeira personagem «moderna», quer dizer, extraída da vida de então e não da história; e, no ano seguinte, na Porta de Saint-Martin, do mesmo autor, a célebre *Torre de Nesle* (peça baseada num manuscrito falhado de um tal Guillardet), cujo êxito não se esgotou ainda...

Alfred Musset, após o fracasso de *A Noite Veneziana*, no Odéon, publica a sua colectânea *Espectáculo Numa Poltrona*; Vítor Hugo vê proibido, após a estreia, *O Rei Diverte-se*. Mas *Lucrécia Bórgia*, drama em prosa onde se distinguirão Mademoiselle George e Frédérick Lemaître, manifesta uma vez mais a missão nacional e humana do teatro: «Toda a obra é uma acção... o teatro é uma tribuna social...»

Chatterton, de Alfred de Vigny, retoma a tese exposta em *Stello*, ou seja a de que o poeta de génio é sempre votado ao desprezo, à miséria e à morte. Não se trata de um drama histórico, mas, segundo a própria expressão do seu autor, um drama «de pensamento». *Chatterton* foi representado na Comédia Francesa em 12 de Fevereiro de 1835 apesar da recusa do conselho de leitura e após ensaios difíceis. No papel de Kitty Bell triunfa Madame Dorval. O entusiasmo estende-se a todos, a Musset como a Téophile Gautier, a George Sand como a Berlioz, a Auguste Barbier como a Anthony Deschamps. Maxime du Camp desmaia de emoção. Todavia, censura-se a Vigny o ter feito a apologia do suicídio; chega-se mesmo a acusá-lo de imoralidade, o que reacende as querelas.

Na sua *A Última Noite de Trabalho*, Vigny explica-se assim: «É a história de um homem que escreveu uma carta de manhã e que espera a resposta até à noite; quando esta chega, mata-o. Mas aqui a acção moral é tudo... eu quis mostrar o homem espiritualista sufocado por uma sociedade materialista onde o calculista avaro explora sem piedade a inteligência e o trabalho.»

Vêem-se, pois, perfeitamente, quais as semelhanças e as diferenças entre *Hernâni* e *Chatterton*, consideradas como as duas obras-primas do teatro romântico.

O teatro de Vítor Hugo terminará com o malogro dos *Burgraves* em 1843, ano que assiste ainda ao acolhimento triunfal da *Lucrécia* de Ponsard, drama épico que visa a grandeza e reanima o espírito da tragédia clássica em reacção contra o excesso romântico desses puros «efeitos» cénicos contra os quais alguns jamais haviam deixado de combater. Destes exageros sairá mesmo assim o realismo moderno. *Ruy Blas* data de 1838 e continua a ser uma das melhores obras dramáticas do autor dos *Castigos*; o seu quarto acto, em especial, conquistou mesmo os seus mais violentos adversários. No mesmo ano a jovem actriz Rachel, cuja celebridade irá aumentar sempre, estreia-se no *Horácio*, de Corneille... Com *Ruy Blas* não há mais os heróis excepcionais dominados pelo dever ou pela fatalidade, era o povo que se impunha com uma força até então desconhecida.

Em que se tornara durante todo este tempo a comédia? Pode dizer-se que ela se resume inteiramente na obra de Scribe (1791-1861) se lhe exceptuarmos as peças alegres e as farsas, cuja tradição se continua a perpetuar no Boulevard (sobretudo os *vaudevilles*, que ocuparão ao longo do século, mas principalmente de 1820 a 1850, um lugar importante na história do teatro em França).

Quando os emigrados regressaram a França avaliaram a nova comédia pelo antigo repertório e condenaram as primeiras peças de Scribe, cujas virtudes cómicas se baseavam em situações hàbilmente engendradas. Desejava-se ver a virtude compensada e o vício punido sem que isso correspondesse, aliás, a qualquer realidade. Era antes uma questão de princípio e de forma. E o ano de 1827 foi assinalado pelo êxito dos *Três Bairros*, comédia de Picard.

O Drama. Pintura de Daumier. Pinacoteca de Munique

No entanto, as questões políticas e sociais, dados os acontecimentos que se desenrolavam em França, não podiam deixar de aparecer no teatro. Foram postas especialmente em evidência a partir de *O Solicitador*, de Scribe (1817), até *Verdades e Mentiras* (1848), do mesmo autor. É certo que, sob a monarquia de Julho, a comédia continuou a evoluir no sentido de um género entre Diderot e Alexandre Dumas, abordando directamente desta vez as questões que preocupam a burguesia, como, por exemplo, o casamento e o divórcio, tudo sob o signo dos interesses e da fortuna porque não se pode esquecer que, quando o banqueiro Laffitte conduziu triunfalmente o duque de Orleães à Câmara Municipal, após as jornadas de Julho de 1830, exclamou: «Agora vai começar o reinado dos banqueiros.»

Os romances de Honoré de Balzac (1799-1850) influenciaram, sem dúvida, o teatro de então, apesar de as tentativas cénicas do autor da *Comédia Humana* — *A Escola das Famílias*, *Pamela Giraud*, *A Madrasta*, *Mercadet* (1851) — nem sempre terem obtido o êxito que delas se esperava. É evidente que Dumas, depois Augier e mais tarde Becque, foram sensíveis a esse sentido de análise precisa e carregada de paixões e de caracteres que conduziram o romancista para o realismo, como escrevia ao seu amigo Dablin (1838): «No teatro só é possível a verdade tal como eu tentei no romance.»

Não faltam também as peças alegres. Fazem muitas vezes alusões à actualidade e são também, muitas vezes, notáveis paródias. Basta citar, por exemplo, a célebre paródia de *Hernâni* por Duvert que tem por título *Harnali*, feita de um cómico de «palavras» que não esquece *a cena na sala*, cujo êxito não cessará junto dos espectadores.

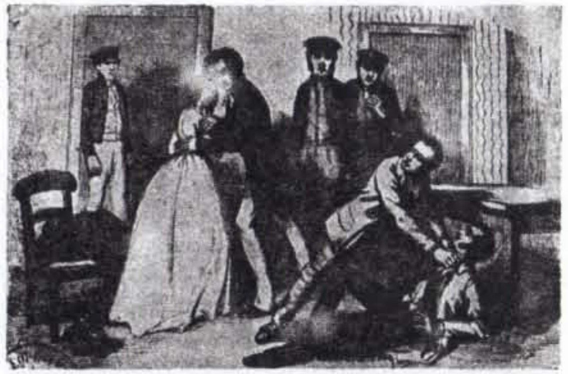
Um único tipo cómico de teatro que simboliza pelas suas palavras e pela sua silhueta o tempo de Luís Filipe: o de *Joseph Prudhomme,* que o actor-autor Henry Monnier (1805-1877) apresenta ao público em cenas dialogadas onde há afirmações deste género: «Esta espada é o mais belo dia da minha vida. Servir-me-ei dela para defender as nossas instituições ou, em caso de necessidade, para as combater.»

As comédias de Scribe são aplaudidas pela burguesia porque, para o autor (como para o seu público), «o teatro é uma arte que se basta a si própria; não há necessidade de pensamento, nem de poesia, nem de estilo; basta que a peça seja bem construída. O ofício, a técnica é tudo o que é necessário... Havia, no entanto, embora ele não pensasse nisso, uma moral... da mais vulgar mediocridade: por toda a parte o dinheiro, a posição, a carreira, a fortuna, o mais baixo ideal de êxito positivo e de substracto material, eis ao que Scribe e o seu público chamam a razão...» (Gustave Lanson). E é isto que de facto aparece sobretudo nas suas duas comédias geralmente consideradas como as melhores: *Uma Cadeia* (1841) e *O Copo de Água* (1842). Anotemos ainda que ele escreveu, com Ernest Legouvé, *Adrienne Lecouvreur*, criada por Rachel e Samson na Comédia Francesa em 1849, e *Batalha de Damas* em 1851.

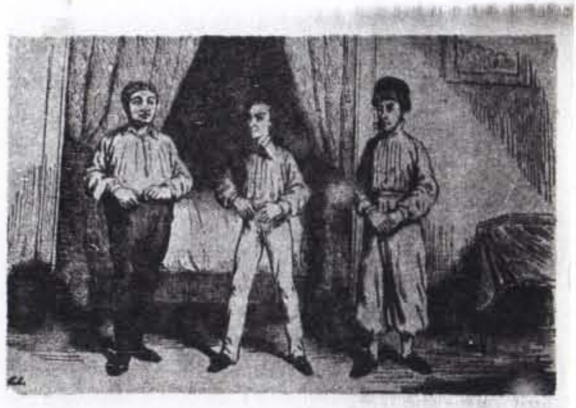
Não se pode esquecer que o melodrama continua o seu êxito até aquele *Jardim de Giestas* de Bouchardy e Frédéric Soulié (1846), que conheceu a mesma fama da *Torre de Nesle* e permaneceu também no cartaz do Boulevard. Paris torna-se muitas vezes o cenário escolhido: *Os Mistérios de Paris* (1844), adaptados por Eugène Sue, cujos cenários são inspirados «na mais horrorosa verdade» (Th. Gautier), *O Trapeiro de Paris*, de Félix Pyat, no qual a compartimentação do palco permitia a realização de cenas simultâneas. O número de peças criadas então é incontável e a frequência dos teatros cada vez maior, ao mesmo tempo que nascia uma verdadeira indústria de «fornecedores» que não conhecia descanso. O célebre actor Frédérick Lemaitre (1800-1876) foi o principal fulcro destas representações, principalmente no papel de Robert Macaire do *Albergue dos Adrets*. Começara uma nova era para o teatro moderno.

É a época em que o socialismo vai travar o seu primeiro combate na Revolução de 1848.

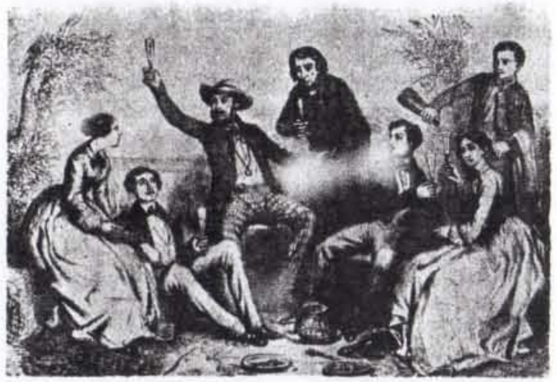
Atribui-se em geral na história do teatro um lugar à parte a Alfred de Musset (1810-1857), sem dúvida porque ele não escrevera as suas *Comédias e Provérbios* para serem representados e porque as suas peças apenas foram postas em cena após a sua morte. É um caso único na história do teatro



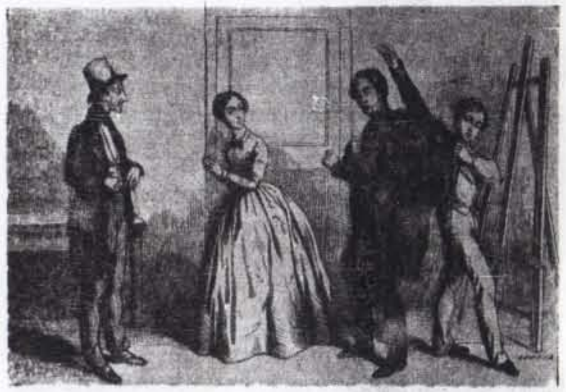
Eugène Sue: *Martin e Bamboche*, 1847



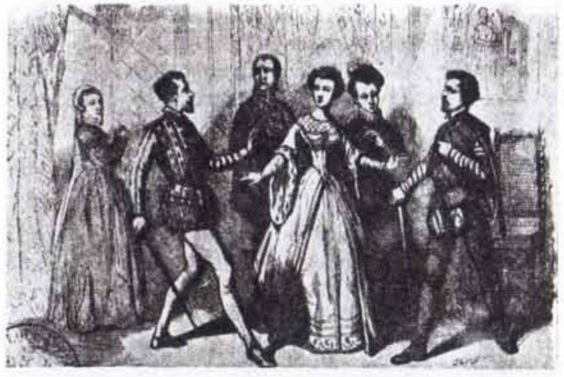
Labiche: *Um Jovem Apressado*, 1848



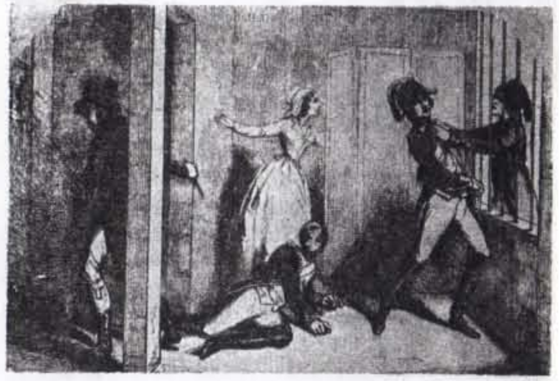
Murger: *A Vida de Boémia*, 1849



Musset e Augier: *A Casaca Verde*, 1849



A. Dumas: *A Rainha Margot*, 1847



Dumas: *O Cavalheiro de Maison-Rouge*, 1847

Cenas do teatro romântico em Paris, aquando da sua criação

em França, este de um poeta que a seguir ao seu primeiro falhanço no Odéon (*A Noite Veneziana*), convencido de não ser dotado para se adaptar às condições da realização cénica, escreveu segundo a sua fantasia obras que julgava irrepresentáveis e que vieram a revelar-se, do ponto de vista teatral, as mais duráveis deste período. A obra dramática de Musset merece sobretudo este lugar à parte porque ela é indubitàvelmente a que está mais penetrada do espírito francês, a que une mais ìntimamente a tradição clássica à invenção romântica. *Lorenzaccio*, por exemplo, realiza, como nenhuma outra peça romântica, essa fusão profunda do grotesco e do trágico tão procurada em nome de Shakespeare e essa surpreendente verdade humana que se revela melhor quando parece desprezada do que ao ser exposta com evidente esforço.

O «mal do século» exprimiu-se incomparàvelmente na obra de Musset porque o poeta viveu intensamente o romantismo. O valor do seu diálogo é admiràvelmente cénico e nele se reflecte o que havia de mais sensível e verdadeiro no espírito e no coração do homem jovem do século XIX, no próprio momento em que se definia o individualismo vítima do tormento das suas próprias contradições. Se algumas das personagens deste teatro acusam uma espécie de sem-razão poética, é porque essa sem-razão é necessária: em algumas ela revela, com efeito, o verdadeiro sentido que adquire o excesso de uma idealização do amor. Musset permanece, de uma forma geral, fora do romantismo social que Hugo, Vigny e Dumas apresentam em certos conflitos que escolheram.

Assim, Alfred de Musset é clássico por temperamento sem fugir nunca à sua época.

Todo o seu teatro ficou no repertório da Comédia Francesa. A primeira das suas peças a ser aí criada foi *Um Capricho*, em 1847 (tinha sido publicada dez anos antes). *O Castiçal*, publicada em 1835, só viria a ser representada em 1847 no palco do Teatro Histórico. Representaram-se depois: *Fantasio, Os Caprichos de Mariana, Não se Brinca com o Amor, Andrea del Sarto, A Taça e os Lábios, Com que Sonham as Raparigas, Carmosina.* São consideradas como suas obras-primas: *Lorenzaccio*, publicada na *Revue de Deux Mondes* em 1834, *Não se Pode Garantir nada (Il ne faut jurer de rien)*, escrita em 1836 e representada pela Comédia Francesa, pela primeira vez, em 1848.

O romantismo literário e teatral não deixou de influenciar o espectáculo lírico nesta mesma época. É a altura em que Rossini triunfa com *O Barbeiro de Sevilha* e *Guilherme Tell*, que Meyerbeer obtém grandes receitas com *Roberto o Diabo, Os Huguenotes, O Profeta*, que o romantismo alemão do *Franco-Atirador*, de Weber, traz as suas invenções orquestrais modernas e o seu gosto pelo fantástico (*Obéron*, 1826), que abriram caminho a Wagner, ao mesmo tempo que o romantismo moribundo de Berlioz derrocava, totalmente incompreendido com *Benvenuto Cellini* e *As Troianas* (*A Maldição de Fausto* não se destinava a ser representada). Auber, Halévy, Hérold alimentaram com as suas obras os palcos da Ópera e da Ópera Cómica, que

Ambroise Thomas iria ocupar, durante largo tempo, com *Mignon*, por exemplo, até que Bizet conseguisse aí obter um grande êxito com a sua *Cármen*.

Adolphe Adam escrevera a música do *ballet Gisela* sobre um guião de Théophile Gautier, e graças à coreografia de Coralli e de Jules Perrot — e ao excepcional talento da jovem bailarina Carlotta Grisi (1819-1899) — aparecera o *ballet romântico*: indubitàvelmente o primeiro exemplo de identificação completa entre a dança e a acção dramática (1841).

Devemos ainda anotar que foi com *A Sílfide* (1832), *ballet* inspirado por Charles Nodier (cenários de Ciceri, fatos de Eugène Lami), que se fixou o traje da bailarina romântica tal como ainda hoje subsiste e tal como o tornaram célebre Carlotta Grisi, Marie Taglione (1804-1884) e Fanny Elssler (1810-1884), unindo o encanto e a graça à mais alta virtuosidade. A técnica tinha-se, entretanto, modificado com a adopção definitiva das «pontas» e o aperfeiçoamento de certos exercícios, tais como os «jetés» e os «saltos», que permitiam a obtenção de movimentos cada vez mais aéreos, de acordo com o sonho dos românticos; e isto de tal forma que Théophile Gautier chegava ao ponto de comparar a influência da dança à da poesia de Lamartine e de Byron.

A ALEMANHA E A ÁUSTRIA

A grandeza da literatura alemã tal como as suas limitações haviam sido determinadas pela sua oposição à estrutura estática do país. Isto foi assim enquanto a Alemanha esteve dividida: daí o carácter idealista do seu teatro. Mas os homens, até então vencidos pelo meio, passaram a reagir em certa altura ao sabor das circunstâncias políticas. Foi o que aconteceu após as campanhas políticas de Napoleão. Desta forma, a reacção romântica ergue-se em especial após o esmagamento da Prússia em Iena e a partir de 1807 através da exaltação do sentimento nacional no teatro de Kleist, o maior autor dramático do romantismo alemão.

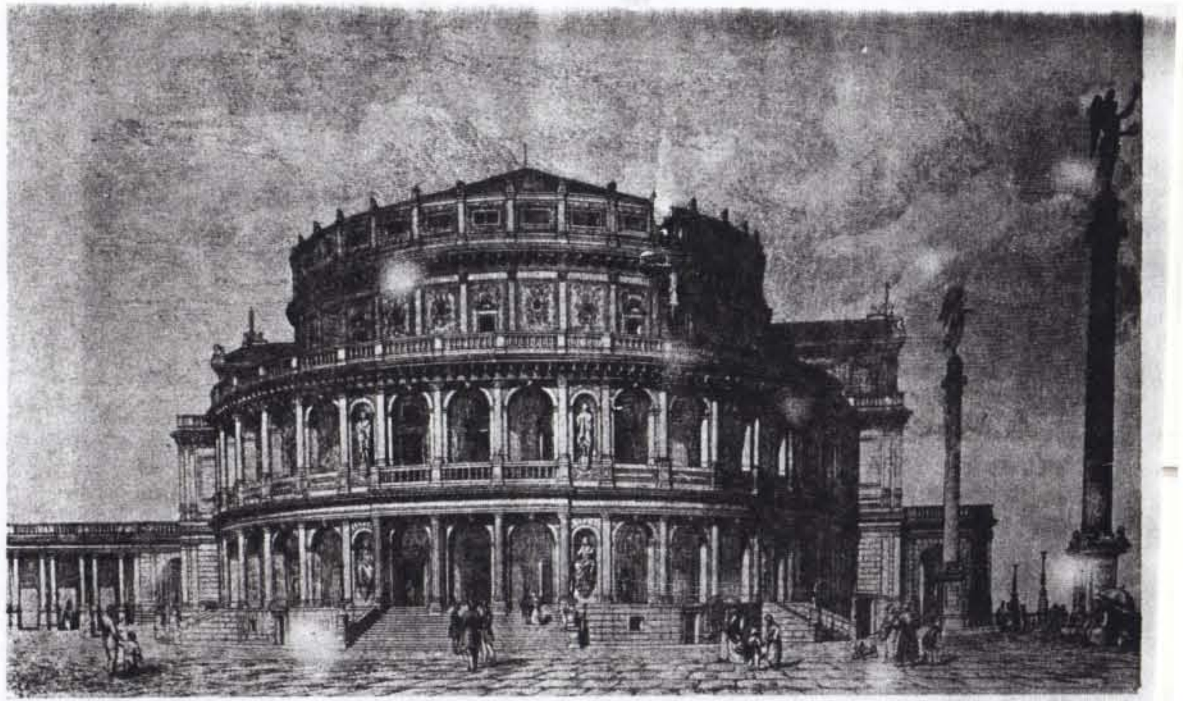
O romantismo desejava a transformação da Alemanha num país «moderno» no momento em que as ideias da Revolução Francesa avançavam triunfantes, mas esta transformação devia poder efectuar-se sem que fosse destruído o absolutismo, sem que se suprimissem as sobrevivências feudais.

Pode na realidade verificar-se que é precisamente entre 1794 (queda de Robespierre) e 1799 (ditadura de Bonaparte) que se cria o romantismo alemão. Nenhum país viria a ser mais dilacerado do que a Alemanha durante as campanhas napoleónicas. Após Iena é sintomático que Fichte pronuncie o seu *Discurso à Nação Alemã*, onde exalta a ideia de nação, e que Schlegel descubra no desespero de *Hamlet* «um horroroso nada, um desprezo pelo mundo e por si mesmo», acrescentando depois: «Do que nós precisamos não é de utopias mas de uma poesia atenta, enérgica e sobretudo patriótica.» O cosmopolitismo que reinara no século XVIII fora destruído pela Revolução Francesa: era a altura de os Alemães oporem os modernos aos clássicos e de retomar do *Sturm und Drang* a exaltação do indivíduo livre e independente, a aspiração violenta de uma Alemanha livre e independente, como a do grupo da «Jovem Alemanha», a qual não podia realizar-se senão através da unificação.

Os irmãos Schlegel foram, de qualquer forma, os iniciadores do romantismo alemão. No teatro também. A. W. Schlegel traduzia perfeitamente Eurípides e Shakespeare, Dante e Calderon. Frederic Schlegel era o campeão filosófico de Kleist. Mas é Ludwig Tieck (1773-1853) quem inventa o sombrio «drama fatalista» com *Carlos de Berneck* (1793). Nas suas *Folhas Dramatúrgicas* ele revelou o conhecimento exacto da arte dramática, conseguido graças à experiência que adquirira no teatro de Dresda, bastante semelhante à experiência de Lessing no Teatro de Hamburgo. No entanto, as suas comédias filosóficas, tal como as suas tragédias, apenas se podem integrar hoje num estudo erudito. A sua influência exerceu-se especialmente através de traduções do teatro inglês e da sua obra intitulada *O Teatro Alemão* (1819), onde tentou oferecer-nos uma visão de conjunto, desde Hans Sachs a Gryphius.

O drama fatalista ainda sobreviveu com Zacarias Werner (1768-1823), em especial com o seu estranho *Vinte e Quatro de Fevereiro* (1810), representado em Weimar, e sobretudo com Ch. D. Grabbe (1801-1836) e a sua primeira tragédia, *Conde Theodor von Gothland*. Obras como *Napoleão ou os Cem Dias*, *Dom João* e *Fausto* levam ao extremo o gosto pelo barroco e pela caricatura. Grabbe, espécie de génio desequilibrado, próximo do frenético *Sturm und Drang*, prefigura de qualquer forma os autores dramáticos do tempo do expressionismo.

É Heinrich von Kleist (1777-1811) quem domina o teatro romântico alemão. No seu génio dramático a um tempo veemente, inquieto e atormentado, feito de força e de revolta, o romantismo e o realismo enfrentam-se permanentemente. O seu teatro é um teatro de verdade e originalidade e reflecte poderosamente, às vezes com grandeza, um drama pessoal cujas fontes são essencialmente o drama da sua época. A sua primeira obra tem por título *A Família Schroffenstein*: está hoje esquecida. Pelo contrário, a sua única tentativa de comédia, *A Bilha Quebrada*, é uma das melhores comédias alemãs (lembra Molière). Mal representada em Weimar por culpa de Goethe, o seu malogro provocou uma reacção de elogios desmedidos de Wieland, que compara o seu autor a Shakespeare e a Ésquilo. É com grande favor que se aceita na corte de Saxe-Weimar a sua adaptação do *Anfitrião*, de Molière. *Catarina de Heilbronn*, drama estranho, e *Pentesileia*, com intenções grandiosas, obtêm um sucesso relativo. *A Batalha de Hermann*, espécie de apelo patriótico à guerra contra o invasor, pareceu uma peça demasiado audaciosa para que pudesse ser representada. *O Príncipe de Hamburgo*, concebido em forma de tragédia francesa clássica, é um drama bem construído, baseado num assunto extraído da história alemã do século XVII, no qual se impõe, com meditada veemência, a ideia política da libertação. A exaltação patriótica de Kleist atingira então o seu cúmulo e convém avaliar a sua obra-prima à luz de acontecimentos vivos: Wagram aniquilara as esperanças que a paz de Tilsitt e a retirada das tropas francesas tinham criado. Kleist escrevia a um amigo: «Porque não se descobre um homem capaz de meter uma bala na cabeça deste génio mau?» Trata-se de Napoleão, considerado como o pior inimigo da sua pátria. A representação do *Príncipe de Hamburgo* apenas se pôde fazer uma vez, em privado, em casa do príncipe Radziwill. A sua própria publicação fora proibida por um governo que achava necessário acomodar-se às exigências do vencedor. O que fez com que o desespero furioso de Kleist atingisse o auge, e contribuísse para o seu suicídio.



O Hoftheater de Dresda, construído por Gottfried Semper de 1837 a 1841.
O primeiro grande teatro que substituiu os pequenos Teatros da Corte. Gravura da época

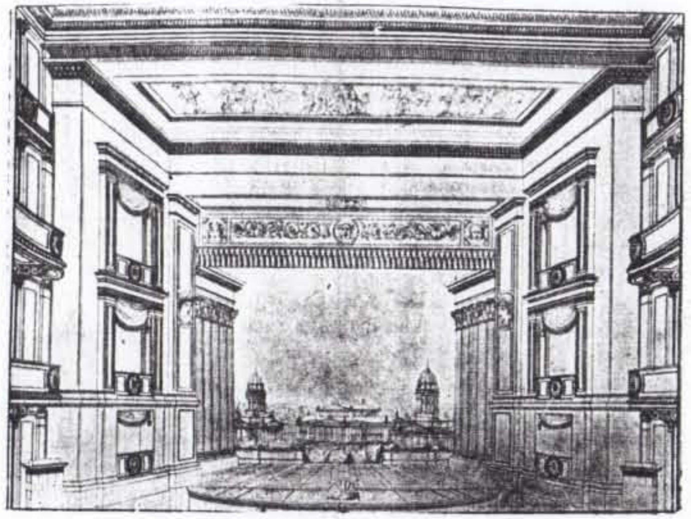
Quanto a Georg Büchner (1813-1837), ficou célebre por uma *Morte de Danton*, escrita em 1835, publicada apenas em 1879 após cortes e correcções, peça desigual, que tenta justificar a violência revolucionária e que, apesar dos seus erros históricos e de uma certa tendência também para a abstracção, é uma peça original para a sua época e representa um esforço tão excepcional de criação que veio a obter grande êxito na Alemanha e recentemente em França. Mas é sobretudo *Wozzeck*, pungente tragédia de um homem do povo — da qual Alban Berg tirou a sua ópera (1925) —, que, pela sucessão rápida de cenas curtas, violentas e nuas, deveria influenciar os autores expressionistas.

Büchner, espírito revolucionário, fora obrigado a fugir em 1834 da zona do Hesse, profundamente reaccionária. Em 1835, o Bundestag iria proscrever o movimento da Jovem Alemanha, nascido da oposição política à reacção, após

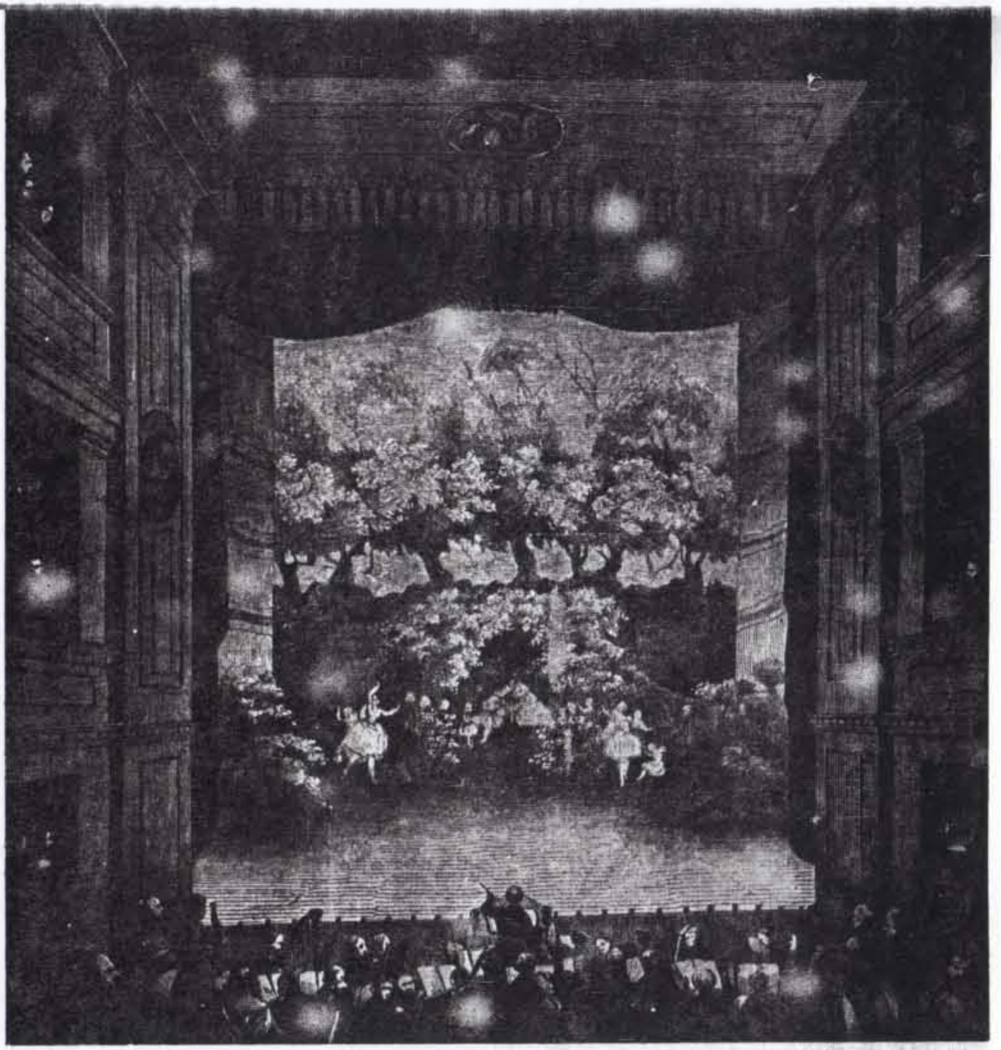
1815, movimento no qual participavam Heine, Gutzkow, Börne, Heinrich Laube, Georg Herweg e Karl Immermann.

Das numerosas peças de Karl Gutzkow (1811-1878), autor que pretendia unir o idealismo do século XVIII ao materialismo do século XIX sob a influência das ideias sociais de Saint-Simon, pràticamente apenas sobreviveu *Uriel Acosta* (1846), tragédia de consciência de um herético judeu. Acontece o mesmo com os dramas históricos de Heinrich Laube (1806-1884), cujos *Struensee* e *O Conde de Essex* foram célebres no seu tempo, ou com as peças medíocres de Karl Immermann (1796-1840), em que se opunha o camponês, «granito da sociedade burguesa», à nobreza feudal, «escória do tempo» (segundo as suas próprias expressões). Tanto a importância de Immermann como a de Laube reside noutro sector: animador do teatro de Dusseldórfia, Immermann interessou-se pelas concepções cénicas dos isabelinos e dos clássicos. Da mesma forma, Laube, director do teatro da corte de Viena, contribuiu para fazer do Burgtheater um teatro vivo de repertório variado.

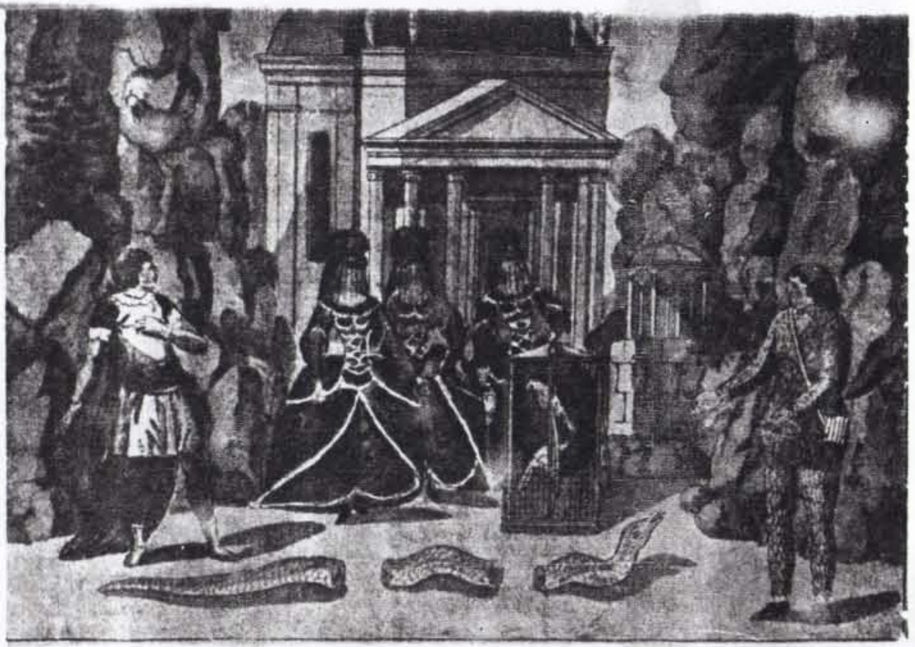
A Áustria não podia deixar de se ressentir da influência do teatro romântico alemão. Não há dúvida de que a importância que haviam adquirido a ópera e o *ballet*, graças ao génio de Beethoven e de Mozart sobretudo, fazia de Viena a capital da música. A obra dos Bibiena não estava esquecida, a Corte mantinha o gosto pelas representações sumptuosas prosseguidas pelos Sacchetti, J. Platzer, António de Pian e Norbert Bittner. As influências estrangeiras agiram em Viena permanentemente: no Burgtheater, o teatro da Corte, uma companhia francesa ocupou o palco durante mais de dez anos; os mestres de *ballet* são sempre italianos; os grandes êxitos continuam a ser italianos ou franceses, e no Leopoldstadtertheater, fundado por Karl von Marinelli em 1781, surgiram pantomimas inglesas e tentativas de teatro burlesco com maquinaria complicada. Apenas o teatro «à margem» representou um teatro vivo e popular com as improvisações múltiplas de Castelli, as *féeries* de Ferdinand Raimund (1790-1836), amáveis, bem feitas, maliciosas e, sobretudo, as numerosas farsas realistas de Johann Nestroy (1801-1862), actor-autor de génio popular, ao mesmo tempo que Bauerlt cria um novo tipo, o de uma personagem fanfarrã, irónica e um pouco velhaca, que viria a sobreviver sob o nome de *Staberl*, e as *Hanswurstiades* continuam



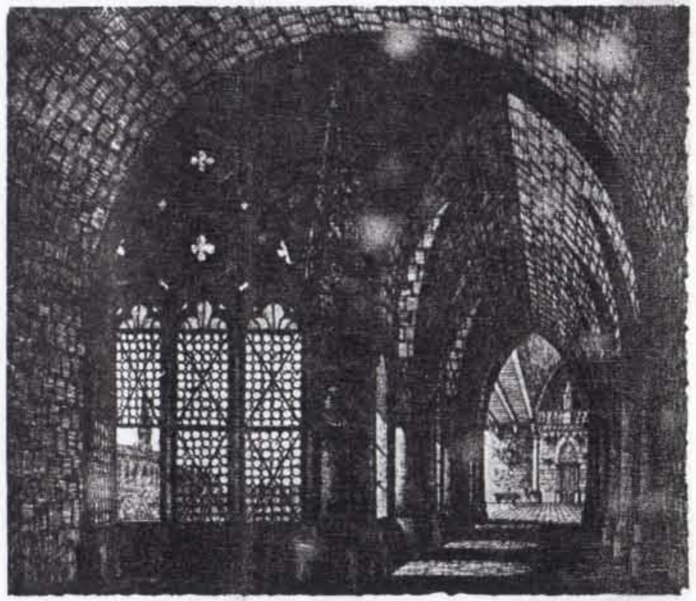
Cenário para a representação inaugural do Schauspielhaus de Berlim, construído de 1818 a 1821 por K. F. Schinkel (1781-1841), o qual introduziu o classicismo na arquitectura teatral alemã. Ao fundo do cenário uma vista do exterior do teatro entre duas igrejas construídas no reinado de Frederico, o Grande



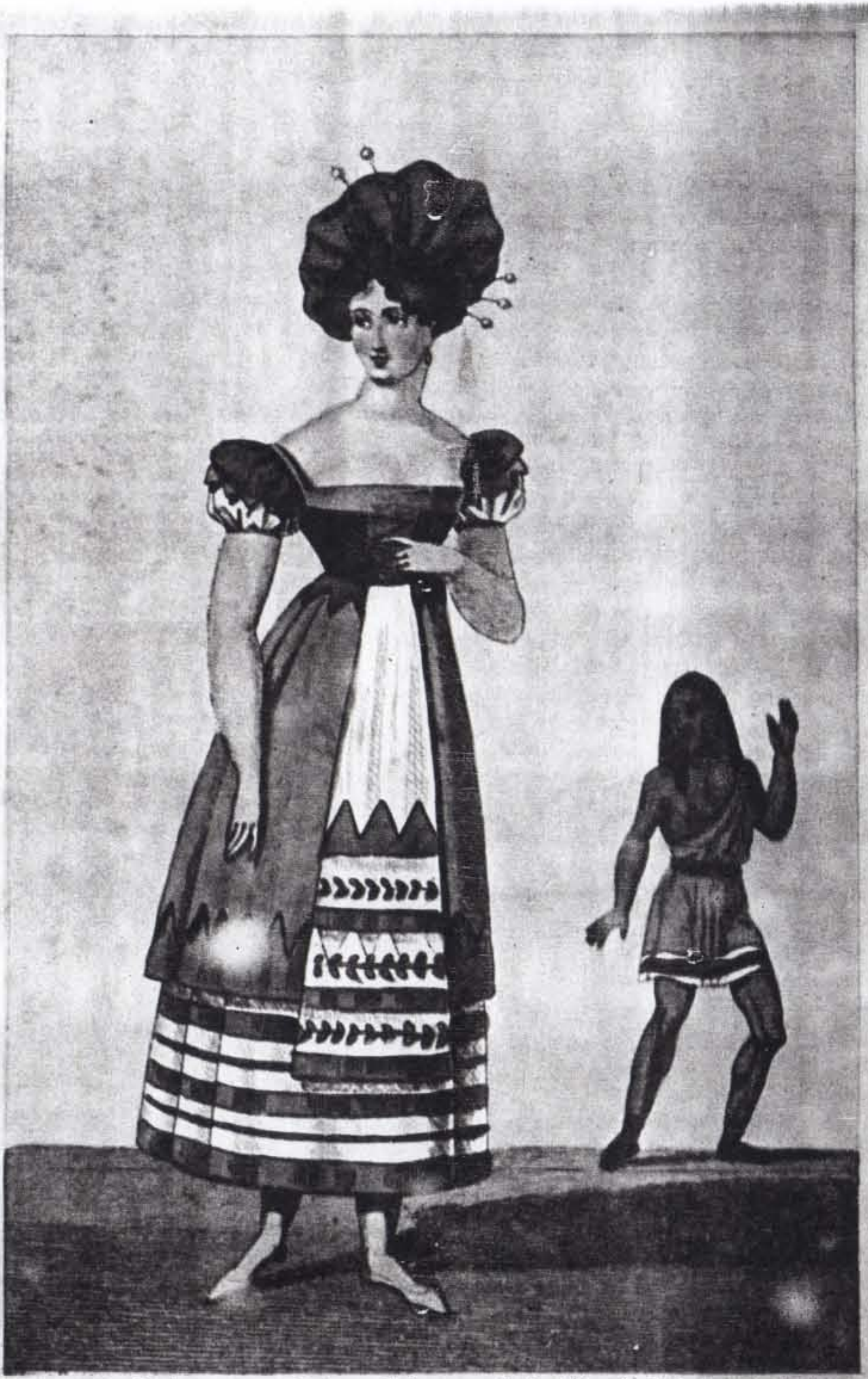
Encenação de Ludwig Tieck para *O Sonho de Uma Noite de Verão*, em Berlim, 1884. Gravura da época. Tieck introduziu o elemento romântico no teatro alemão, criando um novo tipo de cena shakespeariana, suprimindo os bastidores laterais e acrescentando ao fundo uma cena mais elevada



Primeira representação de *A Flauta Encantada*, de Mozart, em 1791, no Freihaustheater, de Viena. Gravura a cores da época. Viena, Biblioteca Nacional

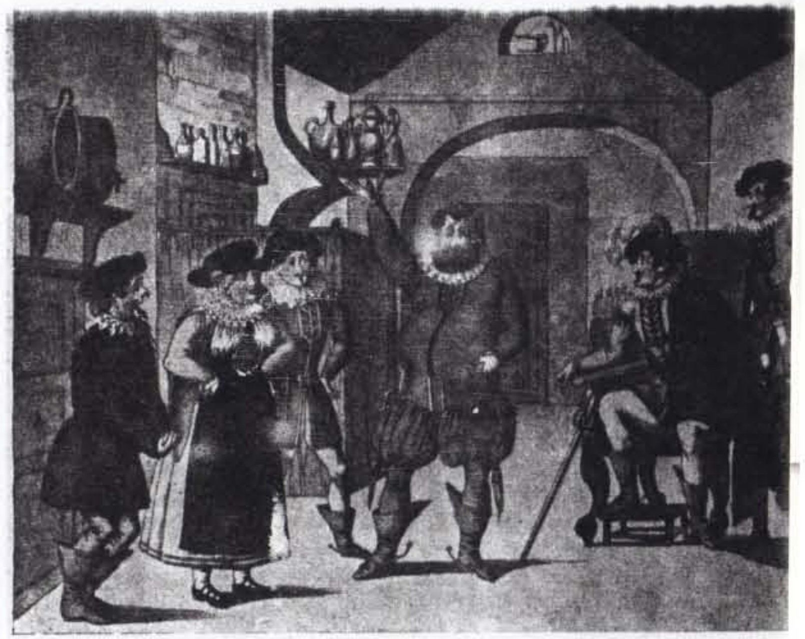


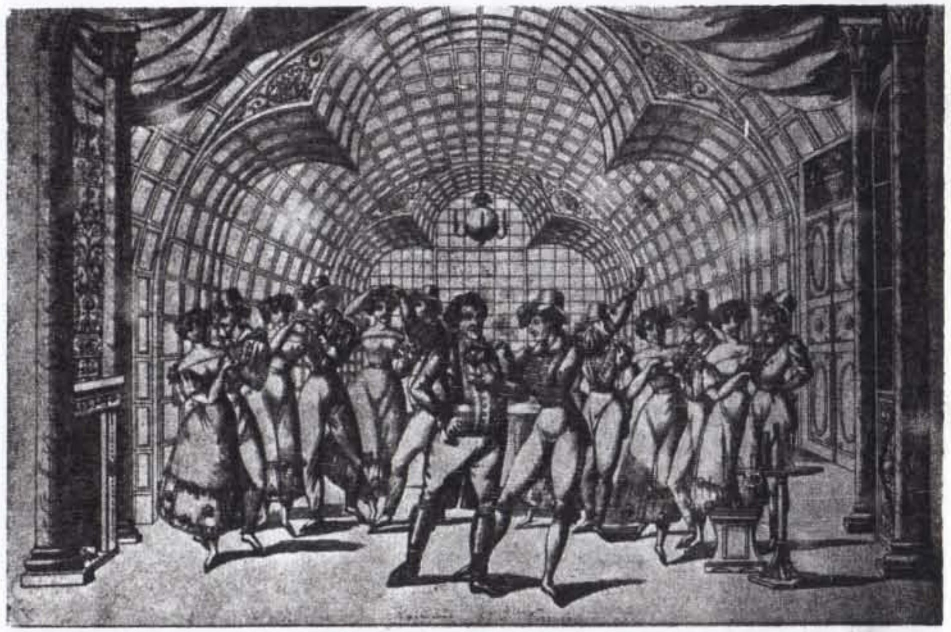
Cenário para *Wallenstein*, de Schiller, representado em Viena, em 1816, por Anton de Pian (1784-1851), que rompe com os tipos de decoração barroca até então utilizados. Gravura de R. Bittner, 1818. Viena, Biblioteca Nacional



Traje para um melodrama da época romântica. Gravura da época

Uma cena de *Henrique IV*, de Shakespeare, representado no Burgtheater, de Viena, em 1828, com L. Devrient no papel de «Falstaff». Gravura de Zincke segundo um desenho de Schoeller. Viena, Colecções Municipais



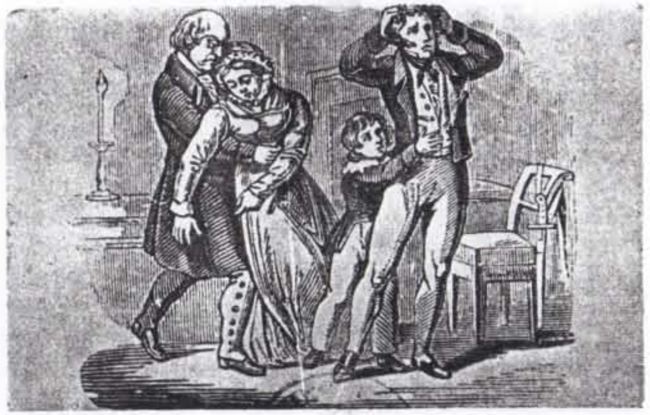


Primeira representação de *Bauer als Millionaer*, de Ferdinand Raimund, em Viena, em 1826, com o autor e Thérèse Krones nos principais papéis. Desenho de Schoeller, gravado por Zincke. Viena, Biblioteca Nacional a desencadear o riso. Retomam a tradição incessantemente renovada dos autores-actores do século XVIII, como Gottfried Prehauser e Joseph von Kurtz, tradição que levará do Hanswurst, saído do Arlequim, não o esqueçamos, ao *Kasperl*, espécie de simplório tìpicamente austríaco.

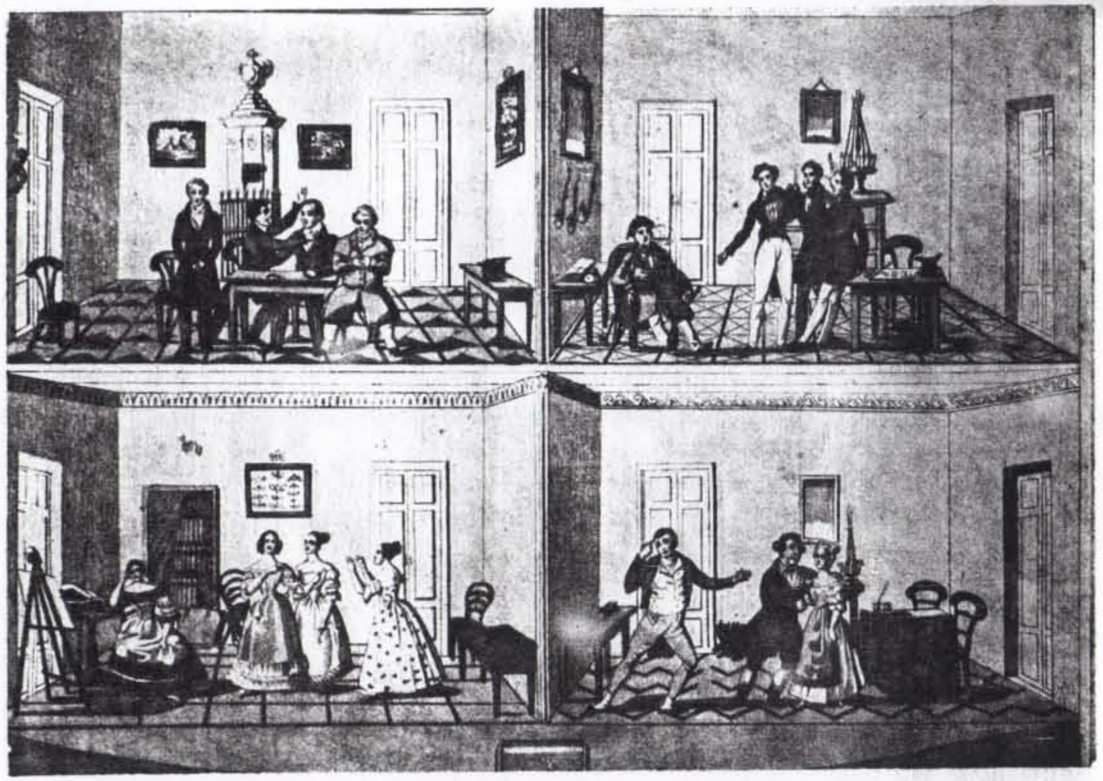
Pela primeira vez a Áustria ganhava prestígio graças à obra dramática de FRANZ GRILLPARZER (1791-1872), obra de sábia motivação burguesa e representativa de uma forma de sentir e de pensar original.

Foi SCHREYVOGEL, director do Burgtheater, quem representou um papel determinante junto de Grillparzer ao criar a primeira peça deste, *A Avó* (1817), no Teatro An der Wien, e mais tarde *Safo* no Burgtheater. Lessing e Wieland haviam influenciado o espírito do jovem dramaturgo que Schiller ajudaria com os seus conselhos no início da sua carreira. Mas a influência de Goethe iria ser a mais importante nesta obra. Embora romântico, Grillparzer admirava as subtilezas e o comedimento, era sensível às delicadezas da beleza clássica. Influenciaram-no muito o espírito das tragédias gregas lidas no texto original assim como o espírito dos dramas de Shakespeare ou de Calderon; vivia obcecado pela busca de um equilíbrio entre a paixão e o pensamento que, por exemplo, se revela em *Safo* (1818), equilíbrio nem sempre atingido. Byron considerava *Safo* uma obra «grandiosa e sublime». Interpretada por Sofia Schroeder, esta peça foi representada em toda a Alemanha e traduzida em todas as línguas da Europa entre 1819 e 1828. A mistura de romantismo e classicismo surgia também em grande medida em *O Velo de Ouro* e, sobretudo, nesse drama «nacional» *A Alta Fortuna e o Fim do Rei Ottocar*, que, com *Safo* e *As Ondas do Mar e do Amor*, permaneceu como a peça mais representativa das qualidades e defeitos do teatro de Grillparzer.

Este teatro suscitou directamente o aparecimento de outros autores como, por exemplo, FRIEDRICH HALM (1806-1871), com *Griselidis* e *O Filho da Solidão*, autor a quem não falta espírito nem destreza, nem uma certa elegância de estilo, mas que cai por vezes numa retórica cujos efeitos (que, no seu tempo, lhe garantiram o êxito) o impediram justamente de sobreviver no palco. As dificuldades reencontradas por Grillparzer são as de um homem que tentou criar uma obra de carácter nacional num país que não constituía, a falar verdade, uma nação. As contradições tinham-se afirmado inclusive nas atitudes das autoridades a seu respeito. Finalmente não tinha *Ottocar* sido proibido por não atacar a Boémia, visto que a peça demonstrava a rivalidade entre os Habsburgo e os reis da Boémia? Um malogro como o da sua comédia *Infeliz do que Mente* (1838) bastou para fazer com que Grillparzer renunciasse ao teatro com a idade de 47 anos, renúncia definitiva, apesar do êxito que, alguns anos mais tarde, viriam a obter as reposições das suas peças.

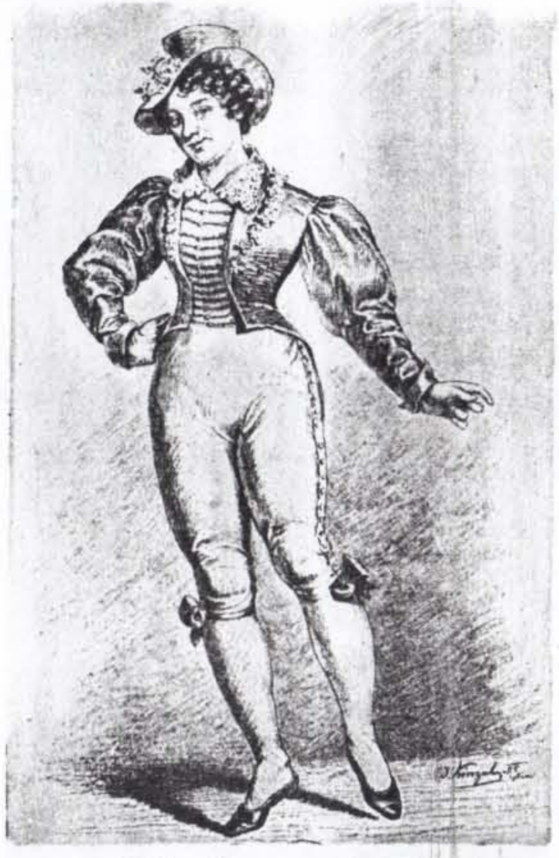


Uma cena de ***Vinte e Nove de Fevereiro***, de Adolf Müllner, 1828

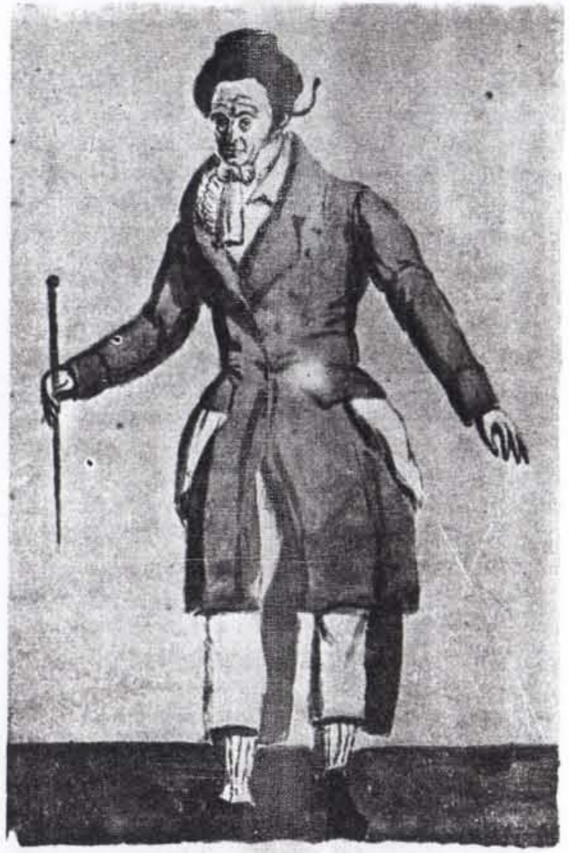


Encenação simultânea para *A Casa dos Temperamentos*, farça de Nestroy, pondo em cena, pela primeira vez, a vida dos pequenos burgueses de Viena em vez da dos aristocratas, como anteriormente era de regra. Desenho de Schoeller, gravado por A. Geiger. Viena, Colecções Municipais

Com a representação contínua das peças de Schiller e de Grillparzer o período verdadeiramente moderno do teatro na Áustria começa então e caracteriza-se, não por novas peças significativas, mas mais pela especialização das



Thérèse Krones, popular actriz vienense. Segundo um desenho de J. Kinzel



«Staberl», personagem popular vienense e muniquense, em *As Aventuras de Viagem de Staberl*, 1820

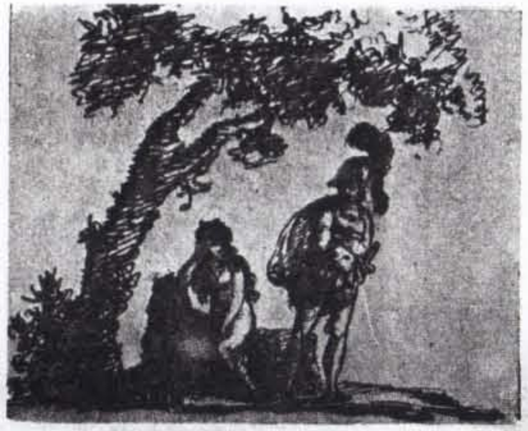
salas de espectáculo, pois Viena, contando, daí em diante, com seis teatros, consagra o Teatro An der Wien à ópera e à opereta e o Leopoldstadtertheater às peças estrangeiras e sobretudo às francesas. Quanto aos novos teatros, como o Volkstheater e o Raimundtheater, dedicam-se aos repertórios mais variados.

A ITÁLIA

O romantismo só surgiu após os tratados de Viena (1815), que, com a ocupação e recriando o antigo estado de coisas, arrasando a grande esperança de libertação que se levantara com as campanhas de Bonaparte, «herói da Revolução», iria suscitar por reacção um novo *élan* a favor da unidade

nacional. Pelas mesmas razões as influências alemãs e inglesas tornar-se-ão mais sensíveis num teatro que se procura a fim de satisfazer os mais variados espectadores. Traduz-se *Hamlet* e *Otelo*; GIOVANNI PINDEMONTE (1751-1812) imitara já Shakespeare, ao mesmo tempo que Klopstock não era estranho à inspiração de VICENZO MONTI (1754-1828); E. Young ou Goethe, tal como os clássicos italianos, influenciam as tragédias de UGO FOSCOLO (1778-1827): *Tieste, Ájax, Ricciarda*—o que virá a provocar, aliás, uma reacção viva por parte de autores a quem o sentimento nacional não deixa de inspirar, como prova o êxito de *Francesca de Rimini* (1815), de SÍLVIO PELLICO (1789-1854), cuja produção dramática será interrompida pela prisão, que lhe vem a proporcionar (de 1820 a 1830) a expressão da sua luta pela liberdade e pela independência. ALESSANDRO MANZONI (1785-1873) continua a ser o mais representativo destes autores, e as suas tragédias, por mais imperfeitas que sejam, são consideradas como «capitais» na história do romantismo italiano. Inicialmente enciclopedista e apaixonado por Voltaire, o autor de *O Conde de Carmagnola* (1820) e de *Adelschi* (1823) foi também influenciado pelo espírito do teatro de Shakespeare e pelas teorias de Schlegel. Ele foi buscar os seus temas à história nacional, como acontecera na Alemanha e na França, e a certos episódios seleccionados da luta do povo italiano contra o domínio estrangeiro. Se este teatro não sobreviveu foi apenas porque lhe faltam qualidades cénicas e por o lirismo do diálogo dominar a acção dramática.

Simultâneamente, a vida do teatro popular continuava a prolongar mais ou menos a tradição da *commedia dell'arte*, que degenera cada vez mais, ao mesmo tempo que a ópera e especialmente o *ballet* triunfam.



Jasão e Medeia. Desenho de Grillparzer para a sua peça *O Tosão de Ouro*. Cerca de 1822

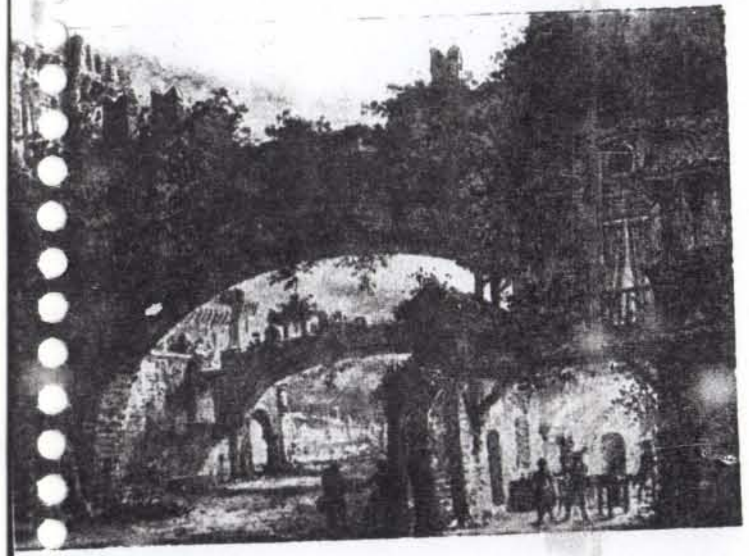
A INGLATERRA

Em Inglaterra o romantismo revelou-se quase exclusivamente na poesia e o seu gosto particular pela história apenas se demonstrou nos romances de Walter Scott e Jane Austen. Só por acidente, por assim dizer, o teatro inglês reflectiu o espírito deste movimento paralelamente ao que se desenvolvera na Alemanha. Não se pode dizer efectivamente se a atracção que COLERIDGE e WORDSWORTH tinham por Klopstock e, sobretudo, por Bürger e Schiller terá sido determinante, pois os autores ingleses antes da sua partida para Hamburgo (1798) estavam já definidos. Note-se que se o entusiasmo de Coleridge o levou a traduzir *Wallenstein*, de Schiller, não o fez interessar-se pelas obras de Schlegel, Novalis e Tieck, que representavam o verdadeiro romantismo, e que Wordsworth não se coibia de desprezar o teatro trágico alemão.

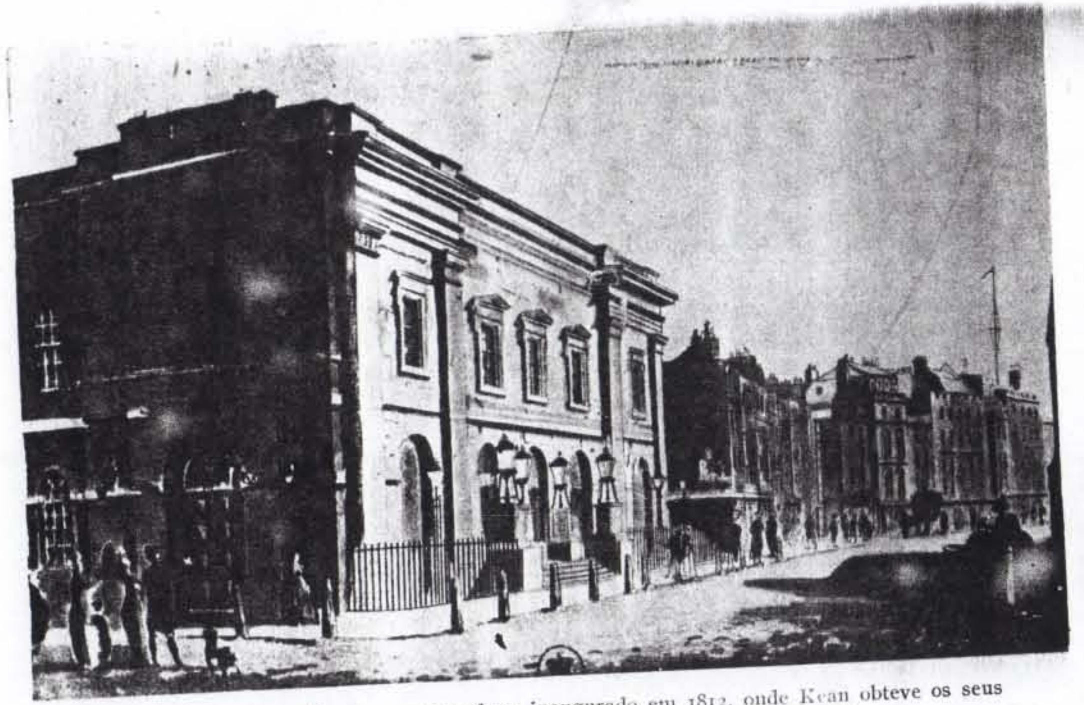
Também a tragédia de Coleridge *Remorso* (1812) não traz nada de novo.

O romantismo conhecerá o seu apogeu com BYRON (1788-1824), cujo *Manfredo* (1817) e *Marino Faliero* (1820) são mais poemas do que dramas, e com SHELLEY (1792-1822), cujo *Prometeu Libertado* e *Os Cenci* representam essencialmente tentativas dramáticas cujo valor lhes vem do idealismo revoltado.

De *Os Cenci* Sir Edmund Gosse disse que era «a mais dramática das peças em verso escritas em inglês após a *Veneza Salva*, de Otway». Quanto ao génio

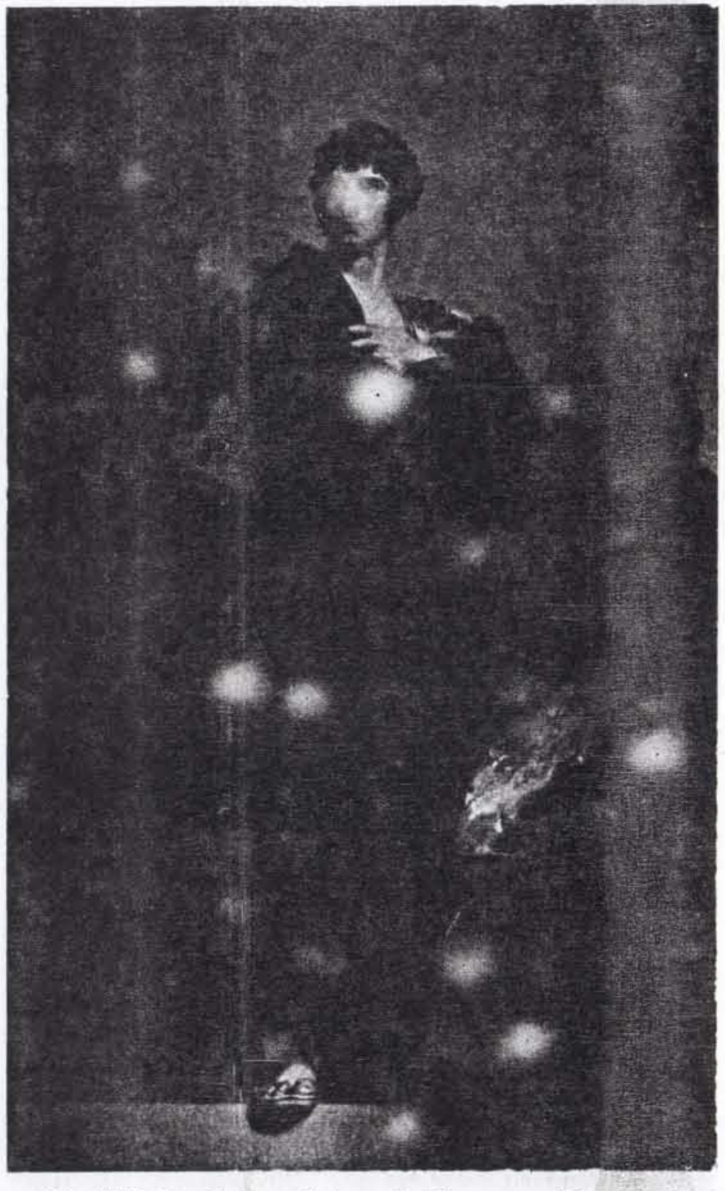


Cenário criado por Giuseppe Boccaccio (1790-1852) para o *Rigoletto*. Parma, Colecção Lombardi di Colorno

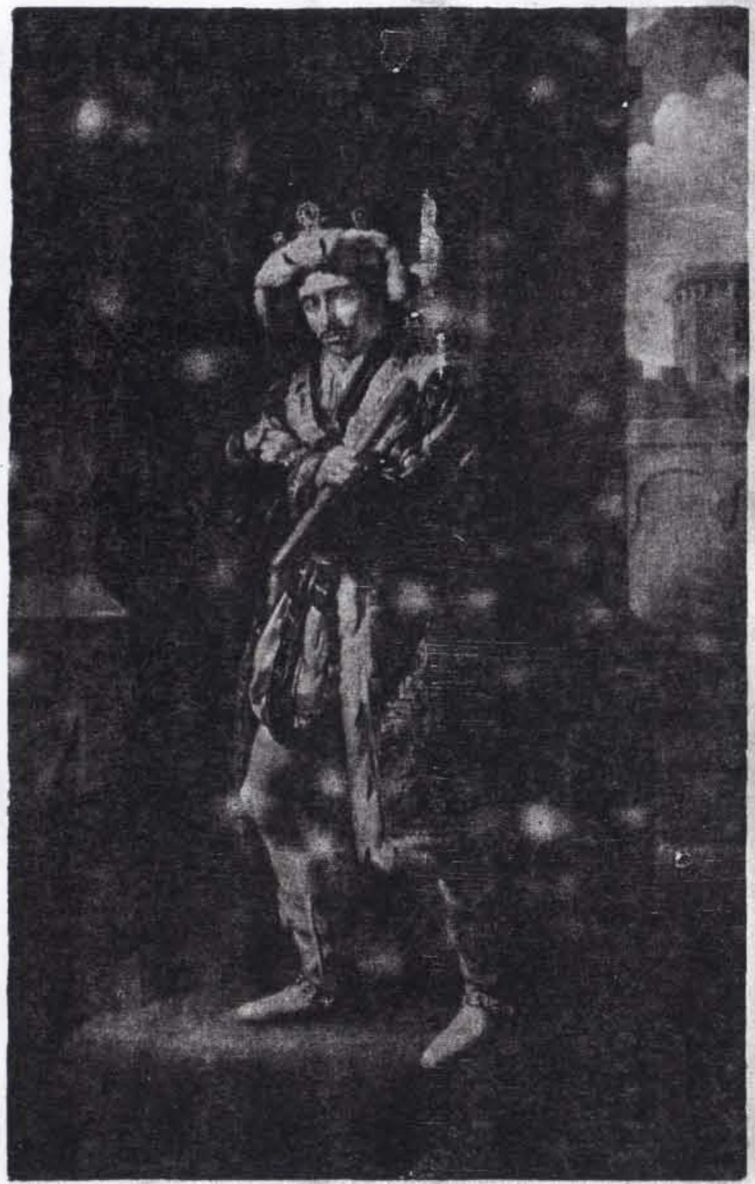


O New Drury Lane Theatre, em Londres, inaugurado em 1812, onde Kean obteve os seus grandes êxitos. (O antigo Drury Lane fora destruído em 1809)

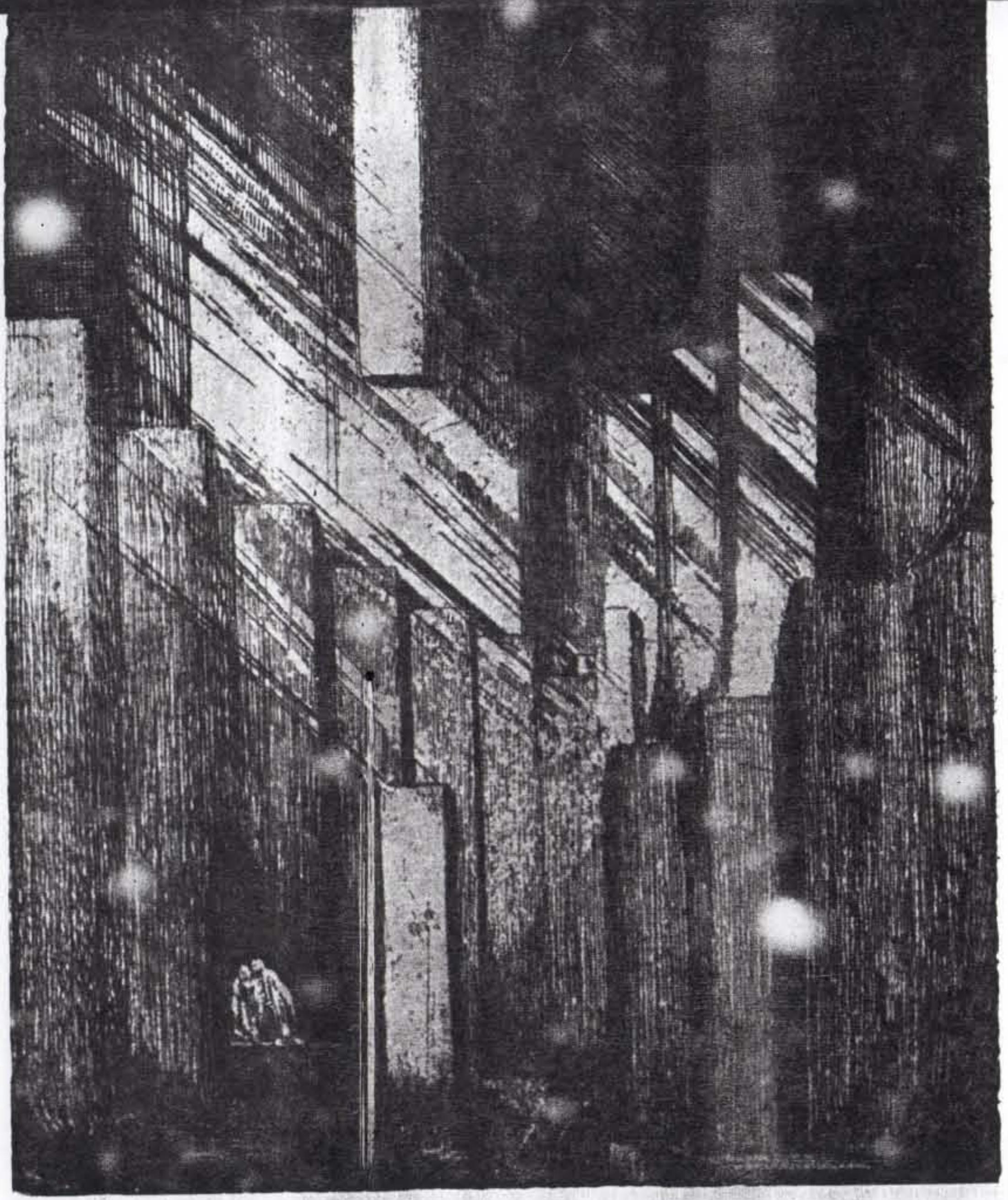
de Byron, ele não é particularmente evidente em *Sardanápalo*, onde a influência de Alfieri é notória. O teatro não foi, portanto, a preocupação dos românticos ingleses e não foi considerado como objectivo senão pelos seguidores da nova escola, de tal forma que após 1820 se pode dizer que o romantismo inglês se limita a sobreviver a si próprio. Por outro lado, o romantismo nunca foi gerador de batalhas estéticas. A sociedade inglesa da época mantinha-se ou céptica ou inquieta. O estilo inglês sofreu todas as frivolidades, ao passo que a burguesia, cada vez mais rica, desenvolvia e acentuava o utilitarismo industrial e, após 1815, envolvia-se cada vez mais na luta pelo poder total. Os espectadores eram pois atraídos por obras capazes de lhes excitar a imaginação ou desenvolver a sua capacidade de reflexão e igualmente pelo talento de actores como KEMBLE, MACREADY, KEAN (ao qual se deve, por exemplo, o êxito de *Mirandola* [1821], de J. S. KNOWLES). O divórcio entre o teatro e a vida agravou-se mais. Será preciso esperar pelo fim do século XIX para verificarmos uma renovação da arte dramática com peças de tese e com o drama social.



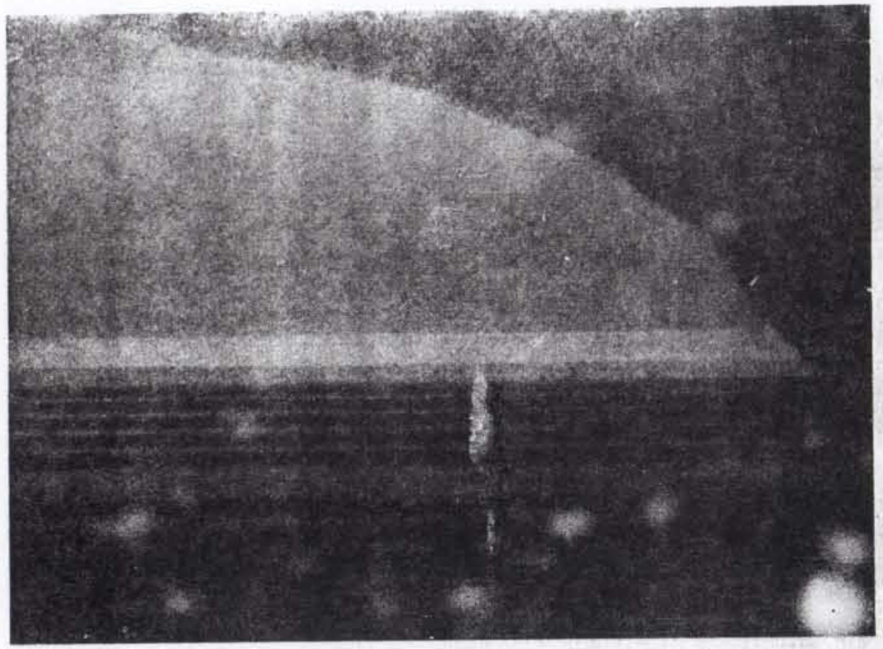
John Philip Kemble (1757-1823) em *Coriolano*, a sua última criação. Retrato de Th. Lawrence, 1871. Londres, Museu de Vitória e Alberto



Edmund Kean (1787-1833) no papel de *Ricardo III*. Pintura de J. J. Halls, cerca de 1815. Londres, Museu de Vitória e Alberto



Desenho de Gordon Craig para um «teatro ideal». Mais ainda que Appia, Craig tende para a expressão de um simbolismo abstracto e faz da iluminação um elemento essencial da sua criação



Desenho de Appia para o *Rei Lear*, de Shakespeare, característico das suas pesquisas em busca de um cenário susceptível de servir exclusivamente o jogo teatral

A EVOLUÇÃO DO TEATRO CONTEMPORÂNEO

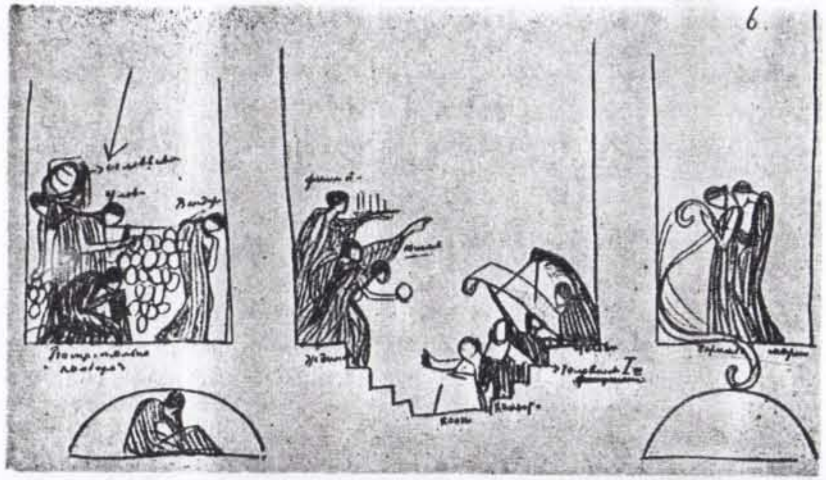
RENOVAMENTO DA ENCENAÇÃO

A história do teatro contemporâneo não pode ser considerada como uma história da literatura dramática, pois que a arte teatral se tornou independente, ainda que «a peça» continue a ser o elemento essencial da interpretação, da encenação, dos cenários e, por vezes, da música. Em todas as grandes épocas da dramaturgia, a arte teatral enriqueceu-se e transformou-se. E a encenação na Antiguidade grega, na Idade Média, na época isabelina e na época clássica em França atingira uma forma tão original que dera aos textos formas de expressão perfeitas, servira a ideia dos dramaturgos e impressionara os espectadores. Pelo contrário, nas épocas de decadência a invenção de meios cénicos desmedidos nada mais fez do que deformar o espírito das melhores obras, repostas à falta de obras novas, e a tecnicidade sobrepusera-se à expressão. O actor ou o encenador substituíram o autor. Nos casos mais felizes o espectáculo fora levado para uma ilustração melhor ou pior dos textos, deixando de existir a influência recíproca entre a encenação e a interpretação (a forma) e a obra dramática (o conteúdo). Isto porque novas formas de composição cénica podem ser sugeridas por meios mecânicos, por transformações da representação ou por dispositivos arquitecturais da cena ou da sala. Hoje em dia, por exemplo, não é possível negar certas influências dos meios do cinema ou do *music-hall* no teatro. Donde todas as espécies de críticas, de teorias, de lutas de tendências, de reacções violentas, excessivas, contra concepções tradicionais, em benefício, mau grado os erros e até certas aberrações, de uma forma e de um conteúdo novos.

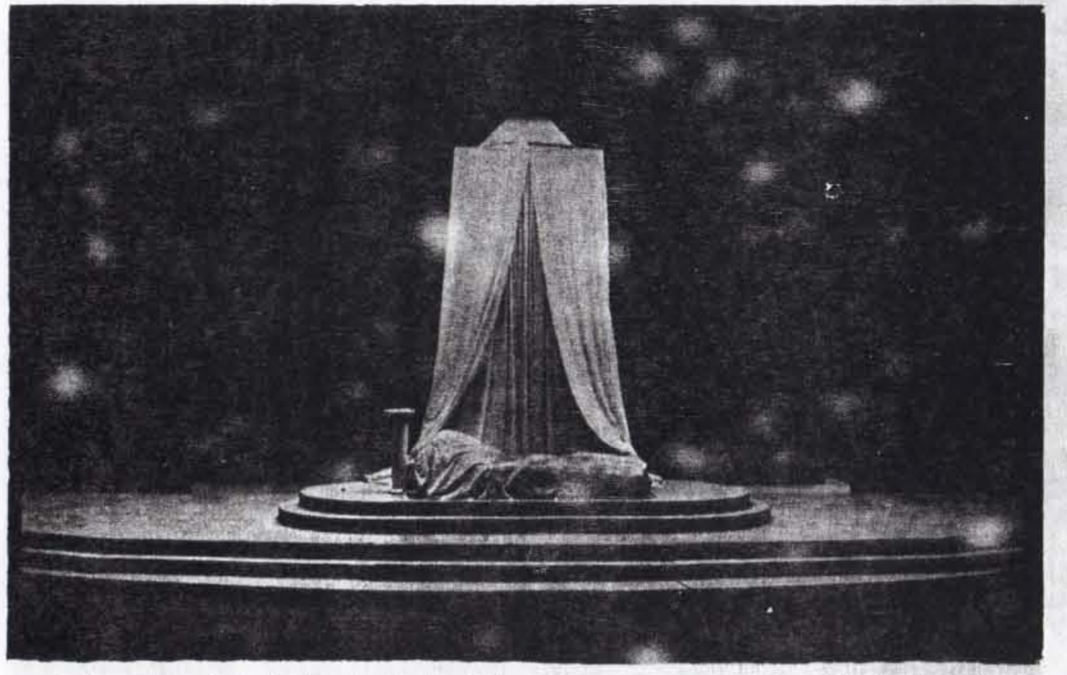
É significativo que o grande movimento de renovação do teatro na Europa se tenha desencadeado no mesmo sentido (naturalismo e realismo) contra as convenções usadas, mas fundamentalmente contra a indiferença pela verdade humana e social.

No final do século teóricos e homens de teatro puseram em discussão na Europa afirmações solenes e importantes que pretendiam definir o que é ou não especìficamente teatral, o que é a essência teatral.

O suíço ADOLFO APPIA (1862-1928), neste capítulo, exerceu, com Gordon Craig e Stanislavsky, a maior influência logo no início do século XX com a publicação da sua obra *Die Musik und die Inscenierung* (1899), onde condena o cenário que pretende criar uma aparência de realidade, o pitoresco em cena, substituindo-os por um cenário construído (em três dimensões) prático, funcional, capaz de permitir um desenvolvimento completo do jogo teatral (*Wort-Ton-Drama*). E Jacques Copeau viria a afirmar depois que todas as experiências haviam partido mais ou menos daí, encaminhando-se muitas vezes para a caricatura, mas criando «um despojamento salutar ao estilo e à energia do drama». Adolfo Appia considera que o autor dramático não pode dar por si próprio à sua obra uma forma definitiva; que a concepção dramática deve ser «transposta» primeiramente para adquirir uma forma dramática e depois para se comunicar ao público; e que esta transformação não pode ser efectuada pelo próprio autor. Declara que o essencial em teatro é a acção dramática motivada ùnicamente pela presença das personagens em cena, o que obriga a basear a encenação na presença do actor e a desembaraçar o lugar dramático de tudo o que esteja em contradição com esta presença. E dado que Appia escreve no momento em que os novos órgãos eléctricos substituem já (1898) os órgãos a gás, a luz será chamada, como nunca o fora, a colaborar na acção dramática. Daí nasce a reacção contra o naturalismo de Antoine: o projecto de «reteatralização» do teatro foi desenvolvido pelo alemão GEORGE FUCHS em 1909 no seu livro *Die Revolution des Theaters* e aplicado no Kunstler Theater de Munique, construído por ele em 1907 com a finalidade fundamen-



Desenho de Stanislavsky para a representação de *O Pássaro Azul*, de Maeterlinck, no Teatro de Arte de Moscovo, em 1910; marca o fim de um determinado simbolismo estético



Jessner, êmulo de Appia e de Gordon Craig, realiza uma encenação para *Otelo*, de Shakespeare, no Teatro de Estado, em Berlim, 1920, por meio de um cenário central, inventado por Pirchan, constituído essencialmente por um praticável tal de realizar os planos de encenação para o *Fausto*, estabelecidos por FRITZ ADLER.

MAX REINHARDT (1873-1943), de nacionalidade austríaca, mas inseparável da vida teatral tanto em Berlim como em Viena, começou como actor no Deutsches Theater de OTTO BRAHM, defensor acérrimo do teatro naturalista. Abandonando o naturalismo, Reinhardt deixou o teatro de Brahm em 1903. Nas suas encenações criou um método em que os contrastes de luzes, graças a fundos escuros nos quais se destacam as cores dos fatos, são determinantes. Daí a expressão que lhe foi aplicada: «fazer como Rembrandt». Em 1905, director do Deutsches Theater, Reinhardt dota este de uma maquinaria complicada com palco giratório e anexa a esta sala, em 1906, um teatro de câmara — Kammerspiele — com uma lotação de apenas trezentos lugares e com um repertório do maior eclectismo.

Manifestando um certo gosto pelo fausto e pela decoração, não hesitou em introduzir na cena figurações numerosas; entregou-se a toda a espécie de tentativas para fazer do espectador também um actor de teatro, suprimindo o enquadramento vulgar da cena, inventando arranjos cénicos que às vezes legitimam «o palco na sala», introduzindo mesmo certas disposições circenses: *O Rei Édipo* é representado na arena do circo Schumann em 1910 e depois, em 1919, a *Oréstia* no Grosses Schauspielhaus, antigo circo, transformado graças ao engenho do grande arquitecto Hans Poelzig.

Reinhardt preferiu sempre obras que lhe permitiam o maior uso de plataformas, de escadarias, de iluminação, de figuração, concebendo fundamentalmente o drama popular como uma vasta acção colectiva. As suas representações de *Todo-o-Mundo* no interior da catedral de Salzburgo, as suas encenações grandiosas de *O Milagre*, de Vollmöller, intentavam precisamente evocar as épocas de grande fé colectiva.

A sua escola de comediantes ficou célebre: numerosos encenadores aprenderam ali o seu ofício. Os seus principais cenógrafos foram KARL WALSER, ALFRED ROLLER e ERNST STERN; utilizou também o talento de artistas célebres ou que o vieram a ser como ALEXANDRE MOÏSSI, WERNER KRAUS, ELISABETH BERGNER, EMIL JANNINGS e MAX PALLENBERG.

A influência de GORDON CRAIG (1872-1966) foi, sem dúvida, a mais universal. Com ele surgiu a concepção da «teatralidade pura», liberta do jugo da literatura, da música e da pintura, servindo apenas a arte do teatro, a qual — segundo ele — não é nem a representação dos actores, nem a peça, nem a encenação, nem a dança, mas sim formada pelos elementos seguintes: o gesto, que é a alma da representação; as palavras, que são o corpo da peça; as linhas e as cores, que são a existência do cenário; o ritmo, que é a essência da dança... Em síntese: «Nada de realismo, estilo apenas.» O autor, para Gordon Craig, é simultâneamente encenador, actor, pintor de cenários e de fatos; rejeita a representação individual do actor e tenta fazer com que este se transforme numa «supermarioneta». Gordon Craig realizou grandes encenações sintéticas: *Dido e Eneias* e *A Máscara do Amor* de Purcell e *Acis e Galateia* de Haëndel (1900 a 1902) em Londres, encenações consideradas revolucionárias, *Muito Barulho para nada* de Shakespeare no Imperial Theatre, *Veneza Salva* de Otway, numa adaptação de Hugo von Hoffmannsthal no Lessing Theater de Berlim (1904), e *Hamlet* no Teatro de Arte de Moscovo (1912). Na sua obra capital, *A Arte do Teatro* (1905), estão reunidas as suas ideias essenciais. Trabalhou para a DUSE e ISADORA DUNCAN e preparou uma escola de teatro em Florença (1908). A sua influência fez-se sentir directamente no encenador LEOPOLD JESSNER (que após a Revolução de 1919 dirigiu o antigo Koenigliches Schauspielhaus, mais tarde Staatstheater, e que se apoiou na colaboração dos cenógrafos EMIL PIRCHAN e CESAR KLEIN e de um actor vigoroso: FRITZ KORTNER) assim como no encenador polaco LÉON SCHILLER, no dinamarquês J. POULSEN, nos russos VAKHTANGHOV e TAÏROV, no próprio Reinhardt e nos franceses Jacques Copeau, Dullin, Gémier, Baty e J.-L. Barrault. Acrescente-se ainda, para explicar a sua paixão pelo teatro, que Gordon Craig era filho da grande actriz Ellen Terry e de E. W. Godwin, arquitecto de teatro, e que recebeu lições do célebre actor Henry Irving.

As teorias de Gordon Craig encontraram, portanto, o seu prolongamento na teoria da biomecânica, aplicada ao seu teatro por VSEVOLOD MEYERHOLD após a Revolução Russa de 1917, essa biomecânica que ultrapassou o simbolismo de Gordon Graig e, em seguida, o expressionismo dos Alemães. Nela havia apenas um aspecto da «reteatralização», levada ao extremo e redundando num *impasse* total após o êxito de *O Inspector-Geral* e de *A Dama das Camélias*. Contràriamente a Gordon Craig e a Meyerhold, foi sobre as qualidades individuais do actor (físicas e intelectuais) que Stanislavsky construiu com o seu método das «acções físicas» a concepção dramática de uma peça (*Um Inimigo do Povo* de Ibsen, *As Almas Mortas* de Gogol ou *O Comboio Blindado* de Vsevolod Ivanov, por exemplo) e determinou o estilo e o espírito de uma encenação exclusivamente ao serviço do autor dramático. Se estas experiências várias e fecundas de Stanislavsky triunfaram, foi graças ao apoio do Estado, porque em 1919 os futuristas e os construtivistas russos tudo fizeram para o combater. E é justo afirmar aqui que ele estava cerca de cinquenta anos avançado em relação à sua época.

O TEATRO DE LÍNGUA ALEMÃ

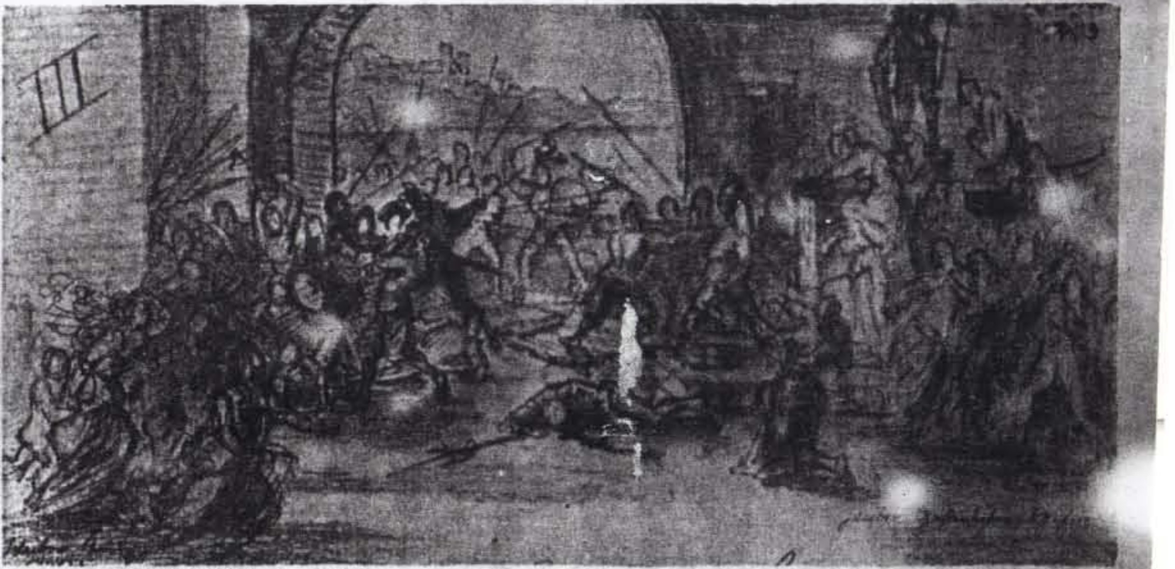
A velha Alemanha entrara, com o romantismo, no movimento geral da renovação social da Europa. O malogro da Revolução de 1848 adiou as tentativas de instauração da liberdade política e da independência nacional. A burguesia alemã não deixaria de aumentar o seu poderio, que Bismarck levaria ao máximo com a criação do Reich (1866-1870). Havia apenas uma única oposição a isto: a da social-democracia, contra a qual a filosofia de Schopenhauer e de Nietzsche iriam agir — Schopenhauer afirmando que o homem não conseguiria escapar a um mal eterno e que o mundo é, de qualquer forma, imutável; Nietzsche defendendo em especial a ideia de que toda a sociedade é inimiga do desenvolvimento da personalidade e os problemas do indivíduo são a única fonte legítima da poesia... O socialismo será combatido, depois rejeitado, ultrapassado como doutrina e, para terminar, face ao marxismo, o Estado autoritário resolverá, segundo os interesses da burguesia, todas as contradições do capitalismo e da democracia.

Como é que esta crise do pensamento alemão, estas várias lutas, não haveriam de repercutir-se num teatro em que se prolongava o romantismo e apareciam, sob diversos aspectos, reminiscências do *Sturm und Drang*, sobretudo através do «messianismo social» que caracterizou as obras dramáticas durante os anos de 1880-1882? Foi portanto um certo naturalismo o que dominou a cena numa tentativa de tomada de consciência duma parte da realidade, pois esse naturalismo não via o universo tal como ele surgia na consciência das personagens criadas no teatro, naturalismo limitado por esta consciência retraída, impotente para abarcar o mundo. Poder-se-á assim verificar que o teatro alemão, como a literatura e arte da época chamada «imperialista», foi mais naturalista que realista, salvo algumas raras excepções. E o simbolismo, o expressionismo, o construtivismo, a «nova objectividade» nunca conseguiram destruir definitivamente o naturalismo na Alemanha.

Afastando-se da linha do classicismo, as comédias de GUSTAV FREYTAG (1816-1895) — por exemplo *Os Jornalistas*, com uma intriga hàbilmente engendrada — revelam um certo liberalismo de espírito, uma ausência de romantismo e um esforço para atingirem uma forma mitigada de realismo. Gustav Freytag dedicou-se por outro lado à elaboração de teorias dramáticas que confirmam o sentido do seu teatro.

A tragédia burguesa criada por Lessing entrara em decadência após Iffland e Kotzebüe. Foi FREDERIC HEBBEL (1813-1863) quem, confiando num novo teatro capaz, segundo ele, de sobrepujar o próprio teatro de Goethe, escreveu aquela *Maria Madalena* (1844) em que se pode ver «a primeira tragédia social de inspiração moderna». Na realidade esta tragédia burguesa da mulher abandonada revela as influências da *Emília Galotti*, de *Intriga e Amor* e também do *Fausto*. A ideia moral domina aí os antagonismos trágicos de um meio protestante, ferozmente intransigente nos seus princípios, prisioneiro das suas convenções sociais, e essa ideia moral é expressa sem nenhuma espécie de concessões. Eis porque Hebbel foi considerado sem dúvida como o precursor de Ibsen; por outro lado, a mulher rebelde e insatisfeita de *O Anel de Gyges*, de *Herodes e Mariana* e, sobretudo, de *Judith* prefigura já as heroínas do poeta norueguês. Hebbel declarou que a arte dramática devia contribuir para «salvar da ruína as instituições políticas, religiosas e morais da humanidade». A essência dos seus dramas encontra-se por conseguinte nas contradições sociais reais; os enredos que imaginou para a cena são indubitàvelmente de um rigor impressionante, revelam o seu grande talento de criador dramático; a profunda crise do seu tempo está reflectida nas suas peças, mas na realidade jamais poderiam atingir a eficácia que Hebbel desejava.

Reconhece-se a influência de Hebbel numa peça de OTTO LUDWIG (1813-1865), *O Guarda Florestal* (1855), aparentada com os «dramas do destino» do século XVIII. A «visão do fim do mundo», o princípio fatalista do universo obcecaram também RICHARD WAGNER (1813-1883), cujo génio, todo impregnado de metafísica, se opõe completamente ao sentido da vida, oposição essa que os *Nibelungos* representam perfeitamente, e que o teatro de Hebbel já deixara adivinhar.



Esboço do duque de Meiningen para *A Conjuração de Fiesco*, de Schiller. Pode ver-se como é definido um movimento de multidão: os figurantes, cada qual com a sua expressão individual, contribuem no entanto para a unidade dramática. Colecção do Teatro de Meiningen

Richard Wagner, não apenas pelo seu génio musical, mas também pela sua concepção crítica e estética do drama (*Ópera e Drama*, 1851), pela sua colossal tentativa da síntese teatral, não podia deixar de ter uma influência considerável em todo o teatro da nova Alemanha. Simultâneamente arquitecto, encenador, decorador, poeta e músico, concebeu a representação de forma a esta reencontrar o carácter de uma grande comunhão religiosa. O exemplo do teatro de Bayreuth, especialmente construído para a representação das suas imensas composições líricas, deveria irradiar para além-fronteiras e ser o prelúdio das pesquisas, incessantemente realizadas, de uma arquitectura da cena e da sala capaz de permitir às multidões modernas reencontrar a participação no espectáculo, como acontecera na Antiguidade e na Idade Média. Uma nova forma de representação devia adaptar-se a um novo conteúdo e servi-lo. Retomava-se, após os italianos da Renascença e os isabelinos, os próprios problemas da arte dramática e, por reacção, deformavam-se com exagero certos elementos até arrastar para a última fila, como consequência, o que continua a ser o elemento essencial, o texto dramático, em benefício dos elementos secundários: a encenação, o cenário, etc. O tempo das experiências que caracteriza a história do teatro contemporâneo após 1880 começou com Bayreuth e, como se verá, com os MEININGEN. Wagner pretendia agir sobre os homens servindo-se da sua vontade de construir, de «basear», de levar ao máximo das suas possibilidades musicais poéticas e dramáticas os mitos que a lenda e a história lhe forneciam. Não esqueçamos a este propósito que, se Nietzsche renegou Wagner após lhe ter manifestado a sua entusiástica admiração em *As Origens da Tragédia* (1871) e *Richard Wagner em Bayreuth*, afirmou na mesma altura que o teatro mais perfeito que tinha existido (o teatro grego) apenas podia renascer numa Alemanha predestinada pelo seu génio e chamada (após a sua vitória sobre a França em 1871) «a tomar a chefia das nações do mundo». Daí indubitàvelmente essa procura do «colossal» que se processa na Alemanha — e que se proclama —, quer nas realizações cénicas, quer nas concepções teóricas, para se chegar a esse projecto do *Totaltheater* (teatro total) de W. GROPIUS (1926), que inspirou inúmeras experiências de uma nova arquitectura teatral.

O gosto pela reconstituição histórica que iria daí em diante prolongar-se durante meio século desencadeara já, efectivamente, as primeiras pesquisas de renovação dos meios cénicos na Alemanha com KARL IMMERMANN (1769-1840). Não tentara ele em Dusseldórfia renovar a encenação de algumas obras de Shakespeare reorganizando o que se chamou depois «o espaço cénico» duma maneira que viria a ser retomada em Munique em 1899? Uma certa «superstição da aparência» não permitira que essas pesquisas resultassem, mas elas levaram o duque de Saxe-Meiningen a empreender vastas reconstituições dramáticas cuja influência, se bem que limitada, sobre as concepções de Antoine em França e de Stanislavsky não pode ser posta em dúvida.

O duque de SAXE-MEININGEN, Jorge II (1826-1914), autêntico mecenas, apaixonado pelo teatro, percorria a Europa com a sua companhia, que se celebrizara sob a autoridade ditatorial do encenador LUDWIG CHRONEGK. A intenção era restaurar os clássicos, começando por Shakespeare e Schiller, enriquecendo o espectáculo com a encenação, quer dizer, a decoração, o guarda-roupa, os acessórios e a utilização de um grande número de figurantes, disciplinados, capazes pela primeira vez de uma declamação coral que viria a fazer escola. Impressão da realidade, exactidão histórica, minúcia do pormenor dominam o conjunto, e a massa dos figurantes participa na acção dramática tal como os principais intérpretes, submetidos ao rigor geral da representação, mesmo que sejam nomes tão conhecidos como BARNAY e VON POSSART. Aí se descobre um pouco do espírito que devia animar as representações de Bayreuth. É por isto que podemos considerar o duque de Saxe-Meiningen como o último representante do teatro da Alemanha feudal. No entanto e como consequência observar-se-ão reminiscências deste espírito na própria elaboração de teorias cujas tentativas de aplicação se encontram em certas formas do teatro contemporâneo. A concepção tradicional do teatro feita de rotina, de conformismo, e que já tinha permitido uma certa conquista de autoridade pelos encenadores, com o teatro romântico (especialmente em França), ia, em consequência, transformar-se por completo e trazer um despotismo teórico e prático que dava à renovação cénica, empreendida com o máximo de riscos, o máximo de possibilidades. A arte teatral iria conquistar assim a sua autonomia.

Um exemplo de cenário naturalista: a representação de *Meineidbauer*, de Anzengruber, em Viena, em 1892. Viena, Arquivos Fotográficos da Biblioteca Nacional

A atmosfera de luxo e de prosperidade burguesa que tinha sucedido às vitórias de 1866 e de 1871, favorecendo o êxito de peças históricas, não apagara completamente a tendência para o drama social.

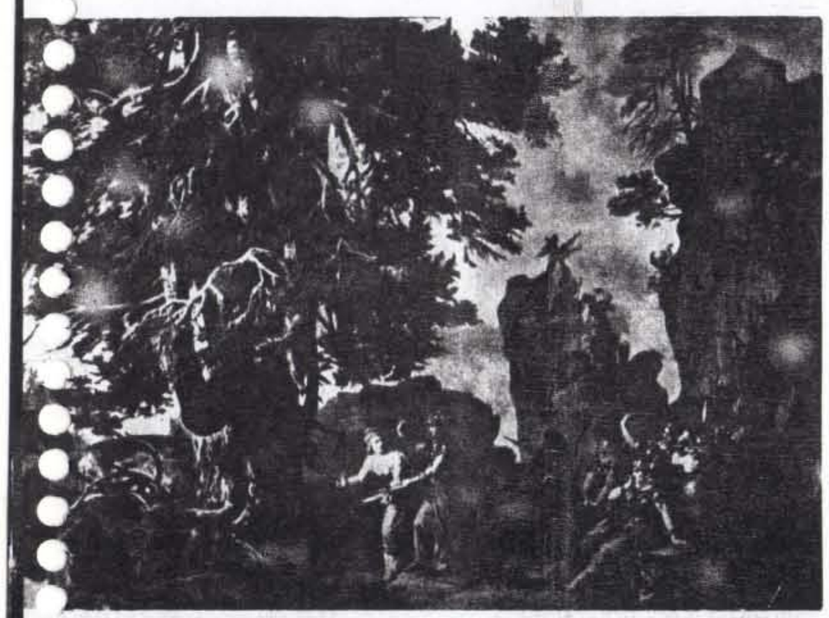
Temos de assinalar a obra do austríaco LUDWIG ANZENGRUBER (1839-1889), porque este autor precedeu o naturalismo alemão e criou um teatro de ideias.

Anzengruber, com efeito, põe em causa a sociedade. As suas peças valem pelo seu vigor, pela verdade que anima os seus heróis; são acusadoras no sentido de que denunciam os costumes burgueses, como *O Cura de Kirchfeld* (1867) contra o celibato dos padres, *O Quarto Mandamento* (1877), cujo êxito foi enorme em toda a Europa e que marca uma importante evolução no sentido de formas dramáticas novas. Anzengruber transformou completamente, sem prejuízo do seu êxito, a peça popular vienense tradicional, quer dizer, ligeira, feérica, divertida, cheia de música, de entremezes, de danças, introduzindo-lhe assuntos sérios...

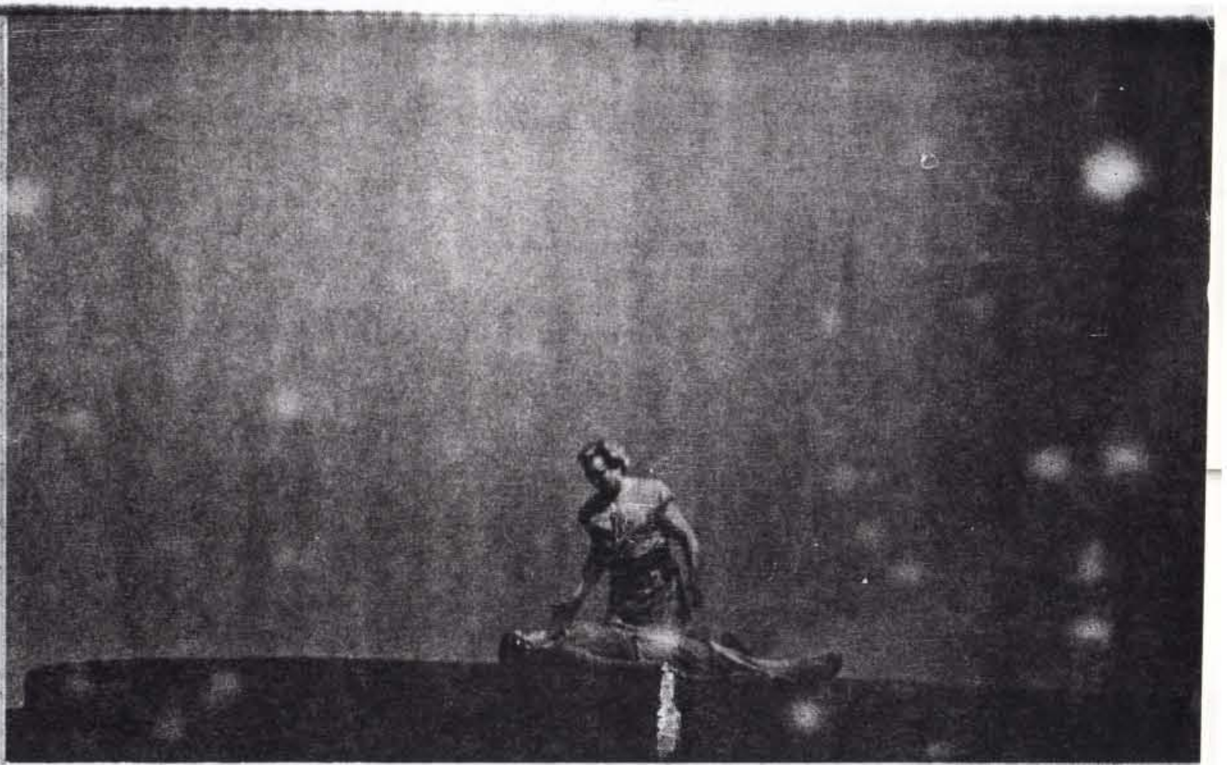
Foi de facto um êxito excepcional. Por toda a parte onde se exigia um «teatro livre», as peças de Anzengruber foram representadas, até que no final do século surge em França um «teatro do povo». Desta forma o teatro das ideias sociais conhece um êxito cada vez maior. Afirmava-se uma nova concepção do mundo. E na Alemanha, depois do malogro de 1848, a evolução das ideias sob estas diversas influências, e inicialmente a dos factos económicos e políticos da sua história, atingia uma oposição que não podia admitir o teatro sem «missão social». A supressão das leis de excepção contra os socialistas, em 1889, permitira a abertura da *Cena Livre*.

Não é simples coincidência esta *Cena Livre* ter surgido em Berlim no momento da queda de Bismarck, no momento em que se revela a demagogia social do jovem imperador Guilherme II, anunciando aos seus súbditos que os conduz «para tempos soberbos». OTTO BRAHM, THEODOR WOLFF e MAXIMILIEN HARDEN inauguraram esta *Cena Livre* (*Freie Bühne*, 1890) três anos depois do Teatro Livre de Antoine, na intenção de, sobretudo, representar peças novas. O êxito de *Os Corvos*, de Henri Becque, foi tão grande que algumas semanas mais tarde se fundava um outro teatro com as mesmas características, também em Berlim, com uma companhia composta não por amadores, mas por actores conhecidos. Também o Lessing Theater iria tentar idêntica experiência. O naturalismo triunfava atraindo novos e numerosos espectadores, de tal forma que foram fundados dois outros teatros: o *Freie Volksbühne* e o *Neue Freie Volksbühne* (1892), este em actividade ininterrupta até ao advento do hitlerismo, quando, em 1932, já tinha conseguido agrupar mais de quinhentos mil membros, pertencentes sobretudo ao Partido Social-Democrata.

Se GERHART HAUPTMANN (1862-1946) não conseguiu, apesar das suas ambições, ultrapassar o individual para atingir o universal, se ele teve reveses principalmente com *Florian Geyer* (1895) ao escapar-lhe o profundo sentido histórico do seu tema, não deixou porém de se impor inicialmente devido à aspiração que se encontra nos seus heróis de evitarem as contradições e também pelas suas qualidades poéticas, pela sua preocupação com o pormenor expressivo, pela sua finura de espírito, o que em parte compensa a sua falta de fôlego.



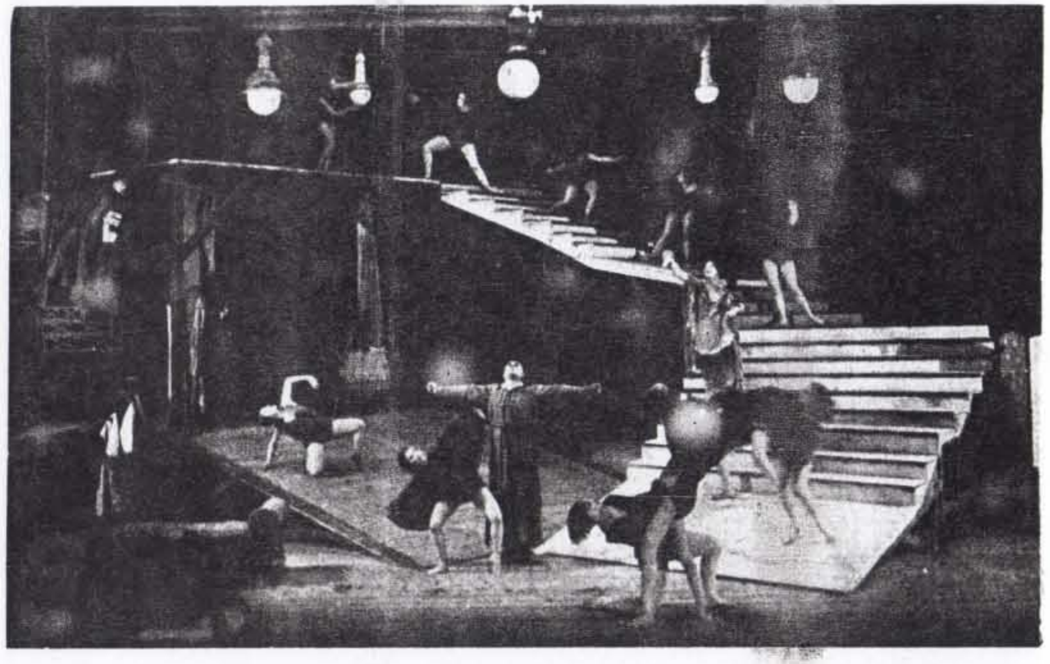
A primeira representação de *Anel dos Nibelungos*, de Wagner, em Bayreuth, em 1876. Joseph Hoffmann, com o seu cenário e as suas paisagens grandiosas, soube realizar o sonho romântico de Wagner



Uma representação de *Siegfried*, em Bayreuth, em 1953, encenação de Wieland Wagner, neto de Richard Wagner. O cenário único está limitado a um plano circular elevado, exclusivamente criado por jogos de luz. Arquivos Festspiele Bayreuth

Não se sabe muito bem para que luz se voltam os seus heróis, uma luz generosa, sem dúvida, mas vaga e incerta. Para compreender plenamente o êxito que o teatro de Hauptmann alcançou (e não sòmente na Alemanha), é necessário sublinhar que *Antes da Madrugada* é uma peça cuja acção se desenrola no centro mineiro da Silésia; que *Os Tecelões* (1892) têm como assunto o levantamento dos operários silesianos contra as condições de vida miseráveis em que viviam; que uma comédia como *A Peliça de Castor* (1893) pinta com bastante força dramática os costumes e os homens da época. Tais êxitos não impediram Gerhart Hauptmann de se desviar para a alucinação mística com *A Assunção de Joaninha Mattern* (1893), para a simbologia com *O Sino Submerso* (1896). Mas a *Cena Livre* tinha imposto muito ràpidamente uma nova saída para a arte dramática: *Os Tecelões* tinham provocado, com efeitos perduráveis, o êxito do naturalismo.

De HERMANN SUDERMANN (1857-1928) pode dizer-se que, sendo romancista, soube extrair dos assuntos das suas peças o que de melhor do ponto de vista humano eles continham. Um drama como *A Honra* (1889) triunfou graças ao acento de verdade que o anima ao expor diversas concepções de honra na sociedade. Esta audácia era nova, mas as suas peças são adocicadas pela sentimentalidade; até *O Fim de Sodoma*, sátira social, não está isenta



Franziska, de Wedekind, no Teatro Tribuna, de Berlim, em 1920, com cenário «construtivista». A encenação e as atitudes dos actores são características do teatro expressionista alemão. Encenador: K. H. Martin

disso. Além destes dois autores dramáticos, MAX HALBE (1865-1944), com *Juventude*, GEORG HIRSCHFELD (1873-1935), com *Agnes Jordan*, O. E. HARTLEBEN (1864-1905), com *Anna Jagert*, ARNO HOLZ (1863-1929), que escreveu, com JOHANNES SCHLAF, em 1890, *A Família Selicke*, são os últimos autores pròpriamente naturalistas: em algumas das suas obras é possível apercebermos o esboço de certas formas do drama moderno.

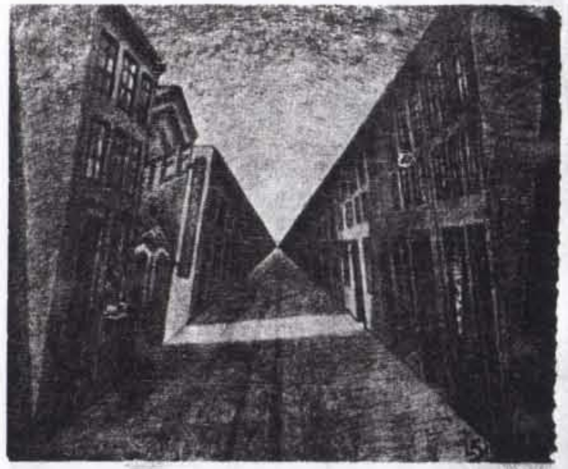
Não se pode menosprezar o papel desempenhado nesta nova aventura por alguns autores austríacos: o mais dotado, sem dúvida, foi ARTHUR SCHNITZLER (1862-1931), cujo talento feito de *charme* e ironia convinha perfeitamente ao desenho de heróis egoístas e divertidos que se encontram em *Anatole*, a sua primeira peça, e, em especial, em *A Ronda* (1807), onde numa série de quadros se desenrola uma espécie de tema barroco que faz aparecer dez vezes sob aspectos totalmente diferentes a mesma aventura. HERMANN BAHR (1863-1934), mais célebre como crítico do que como autor, tem certos pontos de comum com Schnitzler. Depois de ter lutado contra o naturalismo e a favor de Ibsen, a sua obra inflecte no sentido de uma mundanidade amável com *O Concerto* (1909). Schnitzler, entretanto, pelo seu lirismo romântico, aproxima-se do seu compatriota HUGO VON HOFMANNSTHAL (1874-1929), subtil representante do neo-realismo e cuja linguagem, rica de beleza, nos parece aparentada com a

de Maeterlinck. A musicalidade e o colorido das suas obras iriam atrair um músico como Richard Strauss.

Realismo, classicismo, simbolismo, todos se exprimem, portanto, diversa e desigualmente, tomando às vezes por tema a vida quotidiana, mas na maior parte dos casos a lenda e a história: o germanismo fazia parte dos seus sonhos, mas não a realidade histórica.

Se à influência de Ibsen sucedeu a de Maeterlinck, se todos os géneros modernos ambicionavam como finalidade uma renovação do teatro, será a influência de Wedekind que irá orientar a juventude para uma nova forma artística à qual se deu o nome de expressionismo teatral.

O teatro de FRANK WEDEKIND (1864-1918), pela sua estranheza, pela sua violência, o seu tom apaixonado, a sua incoerência muitas vezes voluntária, situava-se muito mais no pólo oposto do realismo do que os próprios simbolistas ou os neo-românticos. Ele levou para o palco, com cinismo, transviados, criminosos, prostitutas, todo um mundo de fantoches de espírito revoltado, destruidor, que convinha perfeitamente à Alemanha derrotada de 1918, aos sobressaltos de uma juventude desamparada acusando a burguesia de ser a causa do seu desespero. Misturando-os, ele utilizava todos os processos, os do drama e os da farsa, os do *vaudeville* e os do circo. Como Strindberg, Wedekind estava obcecado por uma contradição que sentia entre as necessidades da vida erótica e sexual do indivíduo e as convenções impostas pela moral burguesa. A influência de Strindberg não é a única que se pode reconhecer nesta obra de carácter por vezes mórbido: a de Ibsen, a de Nietzsche e mesmo a de Hauptmann são evidentes. Frank Wedekind traduziu com os seus próprios meios os erros espirituais de um mundo desequilibrado e muitas vezes imoral. Daí o aspecto caricatural que vai até ao grotesco das acções e das personagens em *O Despertar da Primavera* (1891), *O Espírito da Terra* (1895),

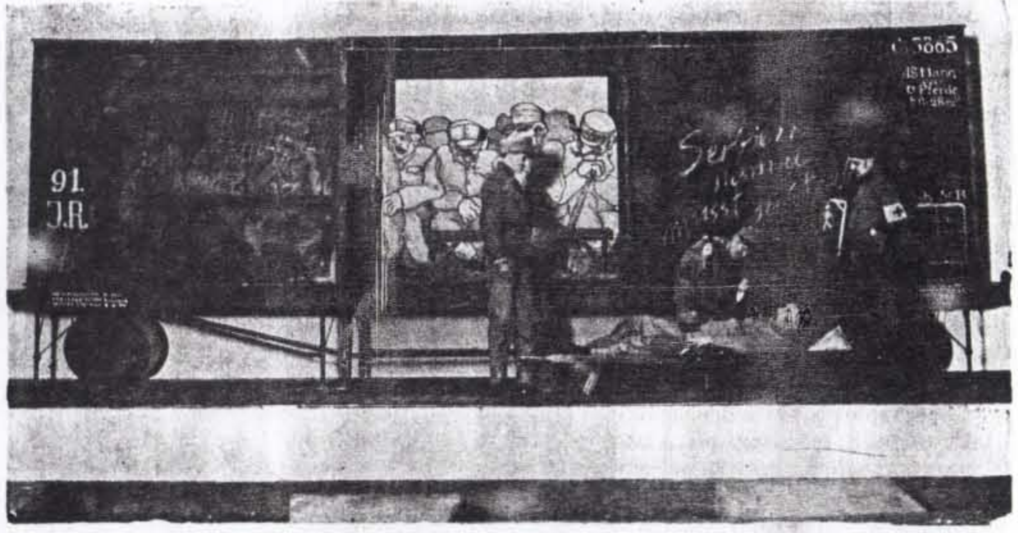


Esboço de L. Sievert para uma peça de Strindberg, 1923. Segundo a concepção expressionista, a atmosfera angustiante é obtida por uma deformação da perspectiva

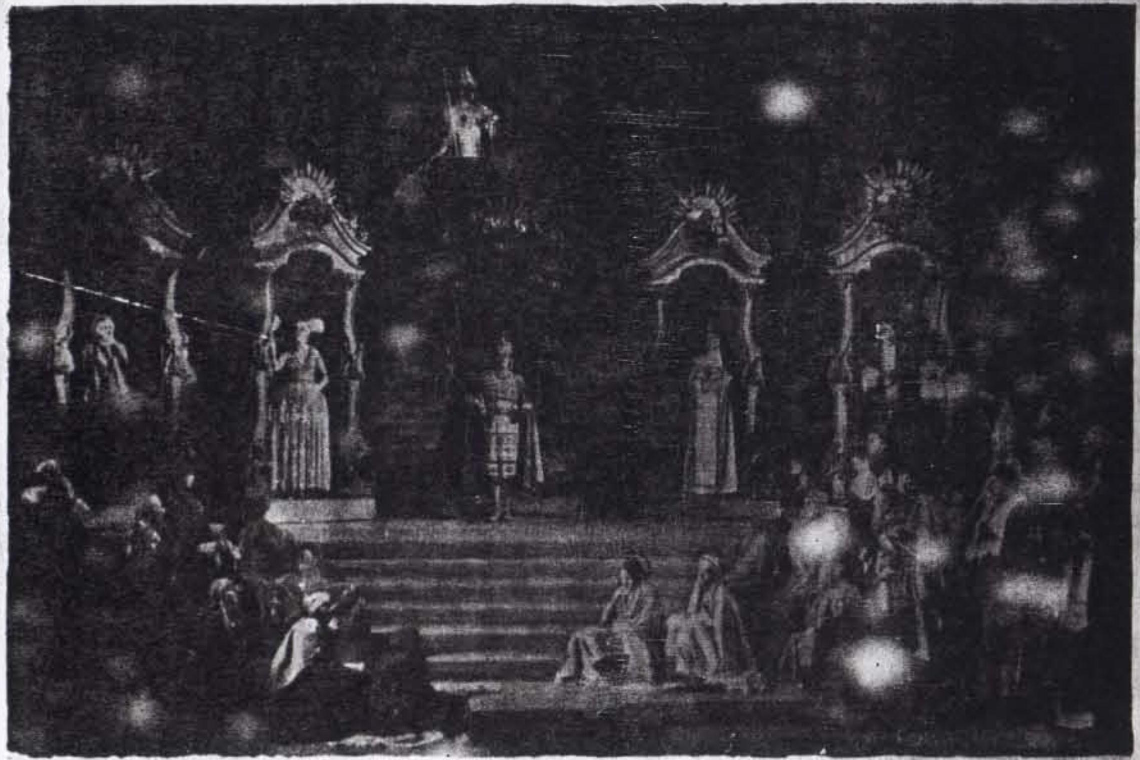
A Boceta de Pandora (1904), *A Dança dos Mortos* (1906). As suas personagens burlescas, próximas das de Andreiev e talvez dos heróis paradoxais de Bernard Shaw, não são, sem dúvida, estranhas ao aparecimento dos «grotescos» no teatro italiano, cujo autor mais célebre é Pirandello. Compreende-se que uma tal concepção do teatro não tivesse podido cumprir-se sem experiências de elementos cénicos inéditos, rompendo o enquadramento tradicional do palco, a representação convencional dos actores, a tradição dos cenários e dos figurinos. Desta forma se chega ao período em que a encenação esmaga a literatura dramática até a reduzir a um esquema, a um pretexto.

O «messianismo social» de 1880 foi abandonado. A oposição que o teatro de Hauptmann pretendia exprimir arrimando-se a critérios sociais, era agora pràticamente formal, abstracta, estética, com o expressionismo, essa «visão subjectiva do mundo» que abria na imaginação individual as maiores portas à inquietação, ao êxtase, ao horror, à crueldade demoníaca, aos excessos passionais.

O expressionismo, que se deveria manifestar no cinema em filmes como *O Gabinete do Doutor Caligari*, revolvia todas as perspectivas e opunha, graças à maquilhagem exagerada, a máscara torturada de uma personagem com rosto humano. O actor devia exteriorizar a sua representação, contorcer o seu corpo. Devia recortar as suas frases concebidas num estilo telegráfico. Entre os principais autores citemos: CARL STERNHEIM (1878-1942), autor anti-burguês das sátiras mordazes *As Calças* (1909) e *O Cidadão Schippel* (1912), e GEORG KAISER (1878-1945), com *Da Aurora à Meia-Noite* (1916) e *Gás* (1918-20), peças de um niilismo veemente. Uma nova geração, desorientada pela perda da guerra, criou dramas em que os jovens se opõem violentamente aos velhos, que os impedem de obter uma vida melhor: WALTER HASENCLEVER (1890-1940), com *O Filho* (1916), peça delirante onde surgem fantasmas, FRANZ WERFEL (1890-1945), autor de um lirismo exuberante, com *O Espelho dos Homens* (1920). A utopia lírica, mesmo a mais violenta (como a do teatro de PAUL KORNFELD), tornou-se de facto apenas uma abstracção, uma caricatura da tragédia que exprime a realidade social na Alemanha após a Primeira Guerra Mundial.

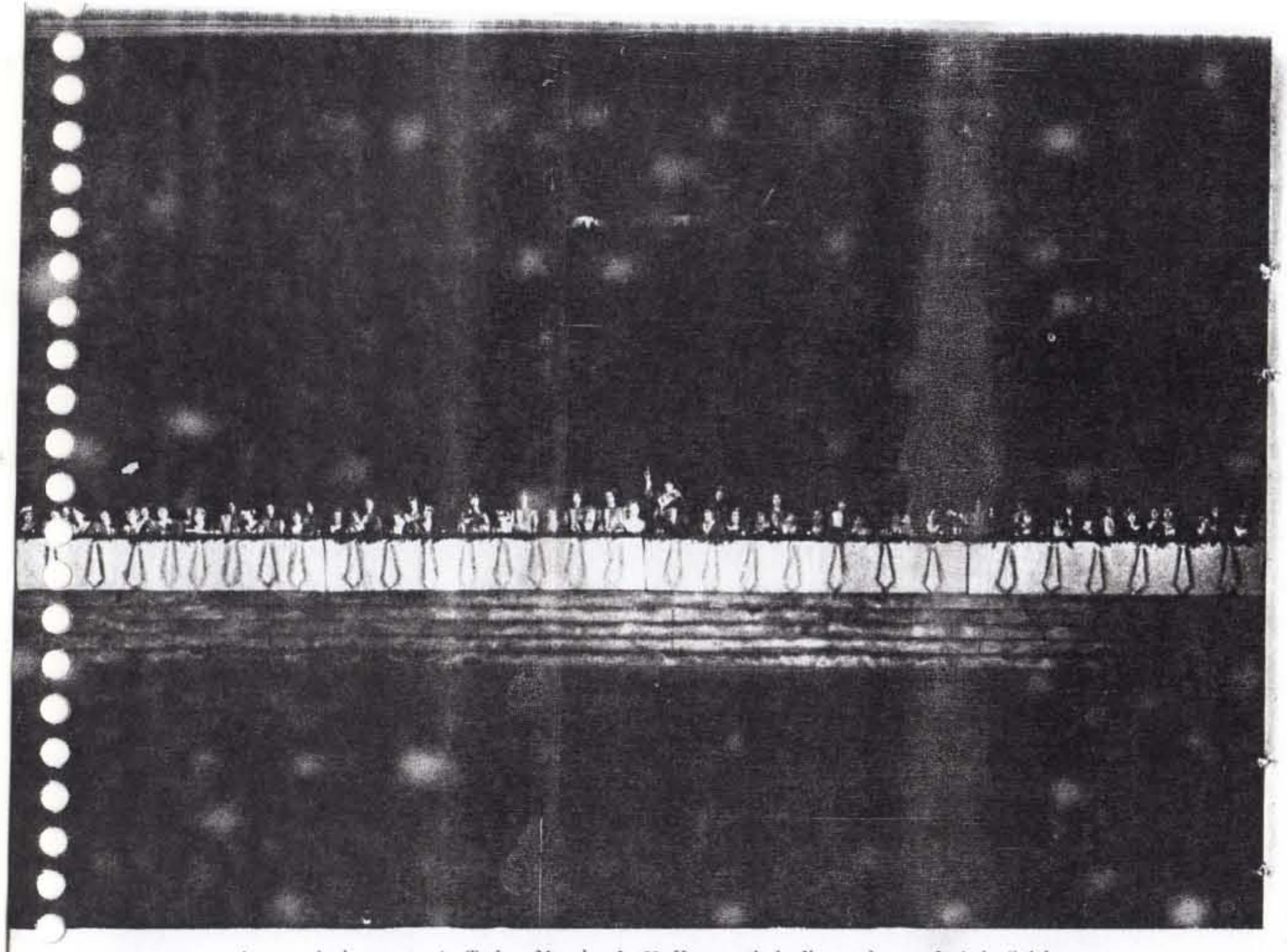


As Aventuras do Valente Soldado Schwejk, segundo o romance de Jaroslav Hasek; encenação de Piscator, cenários de Georg Grosz, Berlim, 1927. A acção decorre ante uma sequência de cenários móveis



Uma representação de *O Grande Teatro do Mundo*, de Hoffmannsthal, numa igreja de Salzsburgo, em 1925, onde Max Reinhardt utilizou as «mansões» do teatro medieval. Viena, Arquivos Fotográficos da Biblioteca Nacional

As peças de ERNST TOLLER (1893-1939), *A Transformação* (1919), *Homem-Massa* (1921) ou *Hoppla! Estamos Vivos!* (1927), todas com um fundo de revolta social e exprimindo muitas vezes um violento antimilitarismo, foram montadas em palcos cuja finalidade, confessada ou não, era de tendência revolucionária: assim aconteceu com a primeira no *Die Tribune*, posta em cena por KARLHEINZ MARTIN, encenador expressionista, a última no teatro político do *Piscator Bühne*. ERWIN PISCATOR (1893-1966) preconizava

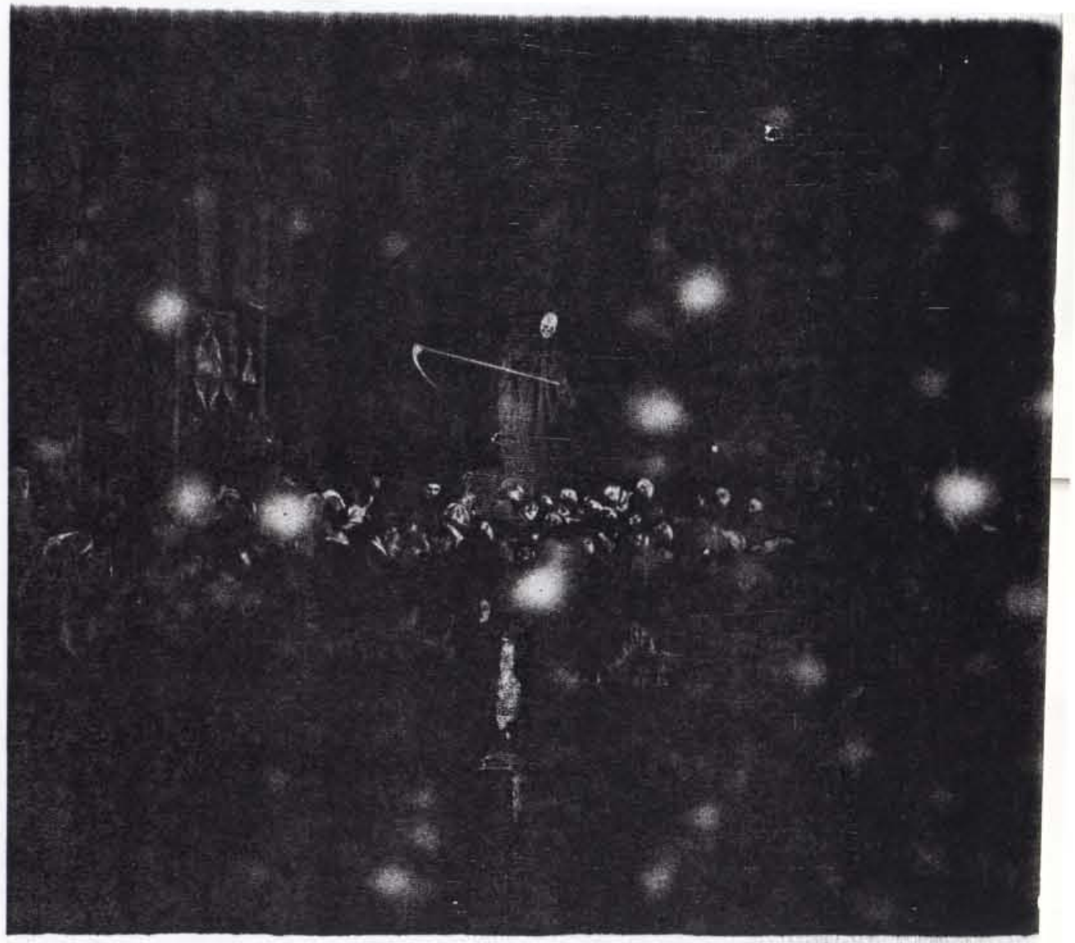


A cena do banquete de *Todo-o-Mundo*, de Hoffmannsthal, diante da catedral de Salzburgo. Encenação de Reinhardt

o «teatro épico», como virá a fazer, seguindo outros princípios, Bertolt Brecht, quer dizer, o teatro que instrui os espectadores sobre dados sociológicos (estão em voga as peças didácticas, *Lehrstücke*) servindo-se ora da projecção fixa ora do cinema ou do palco giratório *(Rasputine, O Valente Soldado Schwejk)*.

O drama revolucionário de Friedrich Wolf (1888-1953) *Os Marinheiros de Cattaro* (1930) tem a sobriedade de uma reportagem, ao passo que a sátira contra o militarismo *O Capitão de Kopenik* (1928), de Carl Zuckmayer (1896), não é no fundo senão uma farsa.

Os teatros existentes tinham sofrido fortemente a influência da acção popular que se desenvolvera no período de desordens políticas durante o qual Georg Kaiser e Ernst Toller e mais tarde Brecht tinham aparecido no teatro. Esboçaram-se então as primeiras formas do que se chamou o «teatro operário», sobretudo entre 1925 e 1930, igualmente sob a influência das formas



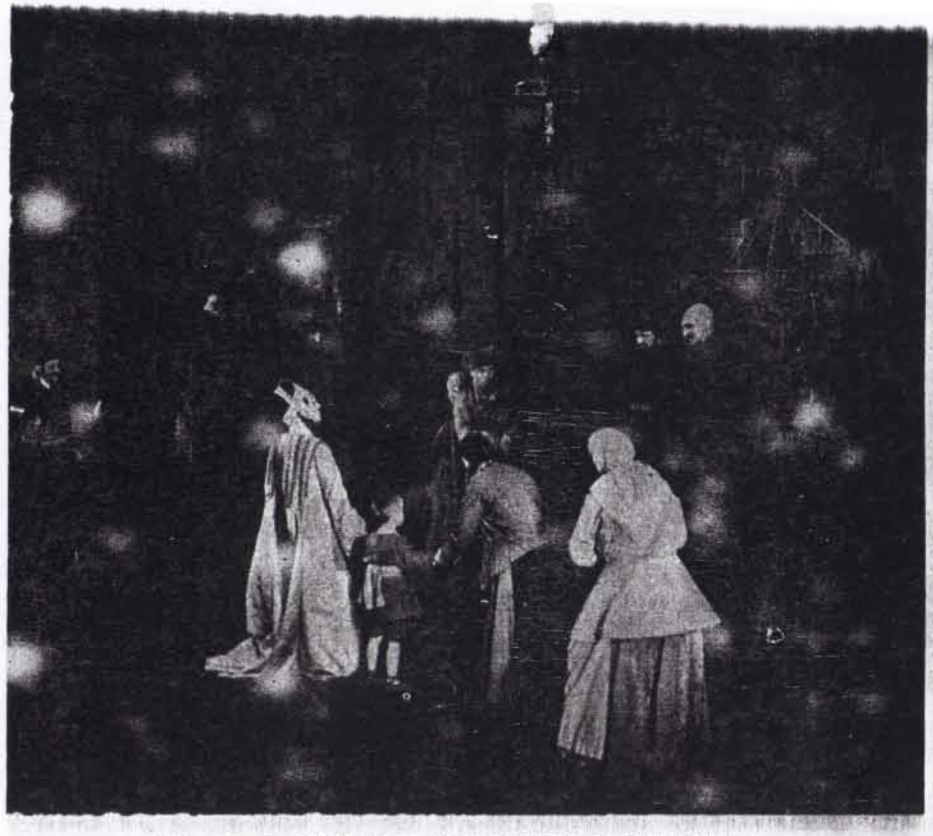
O Milagre, de Vollmoeller, na Festspielhalle de Dortmund, em 1927, encenação de Reinhardt. O efeito dramático é obtido simultâneamente pelos meios de iluminação e os movimentos da multidão

populares do teatro soviético. Assim o *Arbeiter-Theater-Bund*, criado sob o lema de «arte para o povo pelo povo», contava em 1926 com mais de oito mil actores amadores, operários, divididos em grupos de oito a quinze, interpretando cenas curtas (pantomimas, quadros vivos), «coros falados», poemas, *slogans* dialogados, se assim se podem chamar, na rua, nas fábricas, nas aldeias. Em 1929 a amplitude deste movimento era de tal ordem que suscitou a criação de uma Federação dos teatros operários da Alemanha. Certas destas formas espontâneas, até primitivas, revelaram-se eficazes (como o coro falado, por exemplo, que, depois, foi retomado nas encenações dramáticas) e foram utilizadas por certos dramaturgos da Inglaterra, da França e de outros países. Em Berlim fundava-se o jovem *Volksbühne*, que pretendia substituir o antigo *Volksbühne*, social-democrata. O teatro operário alemão era então considerado

Mãe Coragem, de Bertolt Brecht, encenada pelo autor, nos «Kammerspiele», em Munique, 1950. Encenação e guarda-roupa de Theo Otto

exemplar e desencadeara quase por todo o lado iniciativas análogas, de tal forma que uma primeira Olimpíada do Teatro Operário, realizada em Moscovo em 1933, conseguiu reunir grupos de mais de vinte países, incluindo o Japão e a América.

A obra dramática de BERTOLT BRECHT (1898-1956) merece um exame particular em virtude da sua indiscutível originalidade, do seu valor simultâneamente social e teatral. Brecht escolhia normalmente como tema um banal *fait-divers* do qual se esforçava por extrair o sentido épico, universal, considerando essencial o desaparecimento da ilusão cénica, que, segundo ele, pertencia ao teatro tradicional. Ele pretende que o seu teatro, pela sua força poética, suscite da parte do espectador a crítica ao acontecimento contado em cena. É o que procura fundamentalmente em *A Linha de Conduta* (ou *A Decisão*), peça criada no *Grosses Schauspielhaus* de Berlim em 1931 com música de HANS EISLER. Por outro lado, o êxito mais característico do teatro alemão nos anos que precederam o hitlerismo foi certamente o que obteve a adaptação que Brecht fez da *Ópera dos Mendigos*, de John Gray, sob o título *A Ópera de Dois Centavos*, representada em Berlim em 1928, com música de KURT WEILL e com uma encenação de ERICH ENGEL auxiliado por Brecht. Obrigado a emigrar, Brecht voltou para a Alemanha Oriental após a Segunda Guerra Mundial e presidiu à criação do Berliner Ensemble (com HELEN WEIGEL) no Deutsches Theater de Berlim. Escreveu, com os seus colaboradores, uma obra, *Theaterarbeit*, e criou encenações-«modelos». Procurou sempre alcançar uma forma dramática acessível a todos, como por exemplo em *Mãe Coragem* (1938), *Galileu Galilei* (criada em Hollywood em 1947), e, por fim, *O Círculo de Giz Caucasiano* (1954). Continuando a proceder às suas experiências com enorme êxito, definiu as suas teorias teatrais concernentes a um novo realismo narrativo (teatro épico) na sua obra *Pequeno Breviário de Teatro*.



Uma cena de *O Círculo de Giz Caucasiano*, de Bertolt Brecht (Teatro Sarah-Bernhardt, Paris, 1955)

Após o final da Segunda Guerra Mundial o teatro alemão reconstruiu-se por toda a parte. GUSTAVO GRUNDGENS fez de Dusseldórfia um centro teatral; HEINZ HILPERT, outrora encenador com Reinhardt, dirige o teatro de Goettingen; em Hanôver, Estugarda e Munique os palcos renascem. Procura-se um teatro novo à escala dos acontecimentos que revolucionaram toda a Alemanha após a queda do hitlerismo, teatro nascido das circunstâncias políticas nacionais e internacionais, mais caracterizado pela busca de um conteúdo novo do que por formas singulares e dominado por Brecht.

O TEATRO SUIÇO

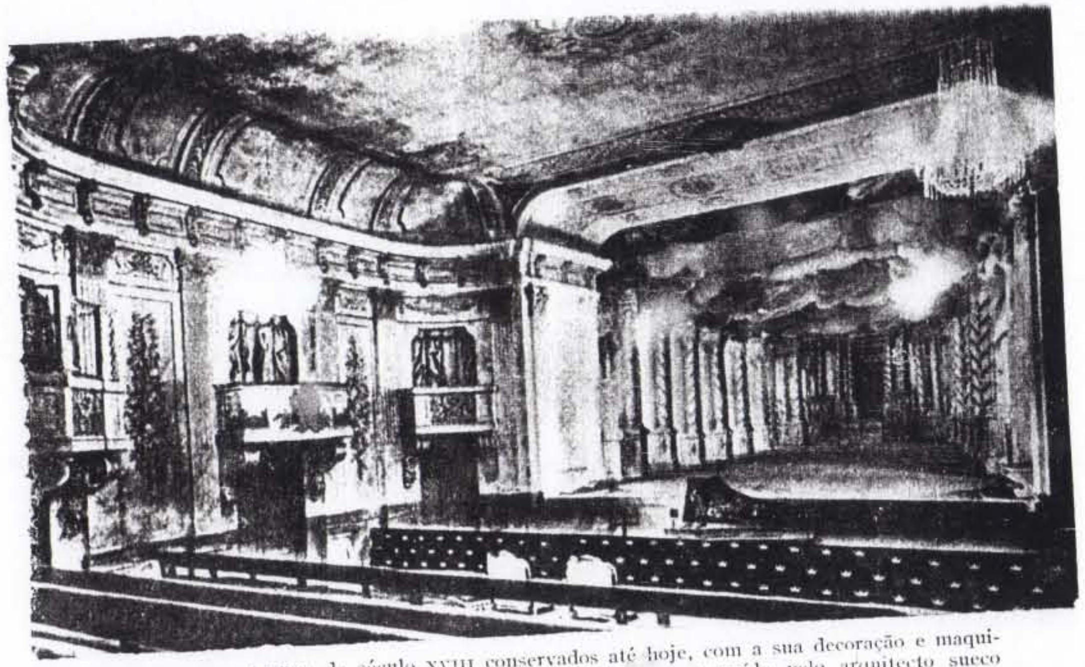
Na Suíça o teatro foi directamente influenciado pelos meios cénicos de expressão oriundos da Alemanha. Assim, pode dizer-se que nunca houve teatro verdadeiramente nacional, salvo o teatro popular após *Guilherme Tell* de Ruff, representado em Zurique, em 1545. Sem contar que, durante largo tempo, o Consistório não se coibiu de atacar as diversas obras dramáticas susceptíveis de serem representadas, mesmo as que traziam o signo do protestantismo mais evidente, como, por exemplo, as tragédias de Théodore de Bèze. A Suíça, entretanto, não ficaria ausente da história do teatro, não só porque certos seus autores tiveram um papel activo no nascimento do teatro alemão do século XVII e nas polémicas do *Sturm und Drang*, e porque Arnold Ott (1840-1910) no século XIX deixou uma obra pessoal com o *Festdrama*, representado em Schaffhouse, e *Carlos, o Temerário*, a sua obra-prima, mas também porque ela deu à arte teatral moderna um dos seus maiores teóricos: Adolfo Appia.

Algumas comédias foram bem representadas mas pouco contam em comparação com as encenações comemorativas das estações do ano e as festas derivadas das *Festspiele*, que põem em acção uma considerável massa de actores e espectadores e às quais está especialmente ligado o dispositivo situado fora de cena e chamado «caminho dos cortejos», por onde chegam os figurantes. Estes espectáculos ocupam vastos espaços e permitem representações simultâneas em dois locais diferentes. René Morax é o grande animador contemporâneo dessas representações populares; é o fundador do *Teatro de Jorat* (1908), de língua francesa, perto de Lausana, onde organiza espectáculos dramáticos ou líricos (com G. Doret e Arthur Honegger). Montam-se também em Neuchâtel ou em Basileia *féeries* históricas ou alegóricas. J.-E. Dalcroze, outro reformador do teatro, recriou em 1903, perante vinte mil espectadores e com o concurso de dois mil e quinhentos actores, o *Festival de Vaud*.

O TEATRO ESCANDINAVO

Foi durante o século XIX, no decurso das suas lutas pela independência, que os países escandinavos afirmaram pouco a pouco as suas afinidades intelectuais, ao mesmo tempo que descobriam os caracteres particulares e nacionais da sua literatura, da sua arte e do seu teatro.

Romantismo, realismo, simbolismo e depois expressionismo têm atravessado, com mais ou menos qualidade, e até à época actual, o teatro escandinavo, do qual o norueguês Holberg é considerado o fundador, na Dinamarca. Com efeito, se a Suécia sob o reinado de Carlos XII tinha um grande



Um dos raros teatros do século XVIII conservados até hoje, com a sua decoração e maquinaria intactas. Trata-se do Teatro de Drottningholm, construído pelo arquitecto sueco C. F. Aldecranz, em 1766

poderio, já não o possuía no tempo de Bernadotte, no início do século XIX. Quanto à Noruega, perdera a sua independência.

Ludwig Holberg (1684-1754) foi cognominado «o Molière do Norte»; primeiro adaptou *O Avarento* para a linguagem popular; escreveu depois numerosas comédias, a mais célebre das quais veio a ser *O Oleiro de Estanho*. Assinalemos em seguida Ewald (1743-1781), autor da primeira tragédia nacional: *Rolf Krage* (1770). Mas o dinamarquês Adam Oehlenschlaeger (1779-1850), se bem que tenha escrito especialmente em língua alemã, é o verdadeiro iniciador do nacionalismo literário na Escandinávia, reanimando principalmente o gosto pelas lendas populares, as «sagas». O seu *Axel e Walburg* (1808) domina esta época em que a Dinamarca conta pràticamente só com fabricantes de peças históricas e a sua influência foi notável no desenvolvimento do teatro escandinavo.

As ideias liberais na Dinamarca só começaram a actuar pràticamente após 1814, e no teatro é apenas possível recordar os nomes de B. S. Ingemann (1789-1862), autor de *Masaniello*; de J. C. Hauch (1790-1872), cujas peças históricas mais conhecidas são *As Irmãs de Kinnekullen* e *A Juventude de Tycho Brahe*; de J. L. Heiberg (1791-1860), o qual, depois de se ter estreado com um *Don Juan* para marionetas, escreveu numerosos *vaudevilles* e um drama nacional, *A Colina dos Elfos*, antes de se tornar director do Teatro Real de Copenhaga. Devem mencionar-se ainda Henrik Hertz (1797-1870),

Uma cena de *A Estrada de Damasco*, de Strindberg, no Teatro Real Dramático de Estocolmo, em 1900

autor de uma comédia de costumes *A Casa de Penhores* (1836) e de um drama histórico, *A Filha do Rei Renato* (1845), e Holger Drachmann (1846-1908), criador dos melodramas *Volund, o Ferreiro* e o *Valente Carl*, que lhe valeram a alcunha, no seu tempo, de «o Shakespeare dinamarquês»... Por fim, é necessário acentuar a actividade de Georges Brandès e sobretudo a de seu irmão Eduardo Brandès (1847-1931) cujos textos críticos introduziram o realismo no teatro dinamarquês. Eduardo Brandès deu ele próprio o exemplo com peças realistas, a melhor das quais é sem dúvida *Os Esponsais* (1888).

Na época em que o palco revelava actores como Johannès e Emil Poulsen, Hjalmar Bergström (1868-1914) deu ao teatro dinamarquês dramas como *Montergaard 39* e *Karen Borneman*. Mas parece que no início do século XX os artistas dinamarqueses eram atraídos muito mais pelas primeiras formas do cinematógrafo, como por exemplo Ola Olsen, Vigo Larsen, Valdemar Psilander, Dinesen e sobretudo Asta Nielsen e Urban Gad.

A projecção do cinema dinamarquês foi tão extraordinária que algumas das suas invenções (o tipo da «vamp», por exemplo) invadiram toda a Europa. August Blom e Holger Madsen, depois Benjamin Christensen e

Uma cena de *Brand*, de Ibsen, no Teatro Nacional de Oslo, em 1904

em especial Carl Dreyer dominaram a história do espectáculo neste período histórico e influenciaram a Suécia, a Alemanha e depois a França. *A Paixão de Joana d'Arc* (1928) e *Dies Irae* (1932), de Carl Dreyer, são criações dramáticas excepcionais.

A seguir às peças pessimistas de Helge Rode (1870-1937), entre as quais se deve mencionar *Siga a Dança!* (1898), as peças realistas de Kaj Munk (1898-1944) mantiveram no teatro dinamarquês a sua originalidade após a guerra mundial de 1914-1918, principalmente *Um Idealista*, criada em 1928 e reposta com grande êxito em 1939, tendo como intérpretes Valdemar Moller e Ulla Poulsen. Finalmente, e enquanto os palcos dinamarqueses representavam peças americanas e inglesas durante a ocupação alemã de 1940 a 1945, Kaj Munk não hesitava em escrever *Biels Ebbesen* em honra de um herói assassinado no século XIV pelos Alemães e uma outra peça cheia de alusões à trágica actualidade: *A Batalha de Cannes*.

Na mesma época, um autor contemporâneo, Kjeld Abell (nascido em 1902), que em 1932 havia revelado o seu espírito irónico, incisivo e hostil ao hitlerismo com *A Melodia Perdida*, fazia representar *Silkeborg*, peça toda imbuída do espírito de resistência dinamarquesa, ao mesmo tempo que Henri Nathansen levava à cena as perseguições aos Judeus numa obra intitulada *No Interior das Paredes*.

mais tarde, influenciado por Brandès, Rousseau e Zola e pelo positivismo de Auguste Comte, peças como *Para Além das Forças Humanas* (I e II, 1883 e 1895), que à moral vai buscar a sua força impulsionadora, mas ainda porque foi o animador do Teatro de Bergen, de que veio a ser nomeado director em 1857, antes de assumir a direcção do de Cristiânia (1865), onde exerceu a sua actividade em prol duma busca de formas originais do teatro norueguês baseado num nacionalismo que ia até ao separatismo (foi chefe do Partido Nacional de Cristiânia). Björnson participou pois, neste período de expansão, ao qual estão também ligados Gunnar Heiberg (1857-1929) com as suas comédias sobretudo políticas e as suas peças dramáticas de tese social como *O Rei Midas* (1890), Alexandre Kielland (1849-1906) com peças naturalistas como *Três Casais* (1886) ou *O Professor* (1888). Quanto a Knut Hamsun (1859-1952), que foi sobretudo romancista, a sua peça *No Limiar do Reino* (1895) deveria suscitar ardentes polémicas ao ver-se nela a continuação de um «teatro de ideias», na sequela de Ibsen mas influenciado por Nietzsche: o seu herói, com efeito, luta contra o poder da maioria e a ideia de paz; é o oposto dos heróis românticos e generosos de Shelley e de Byron, de Goethe até. O drama pessoal de Hamsun revela uma das origens psicológicas do fascismo hitleriano, ao qual, aliás, o autor depois viria a ligar-se.

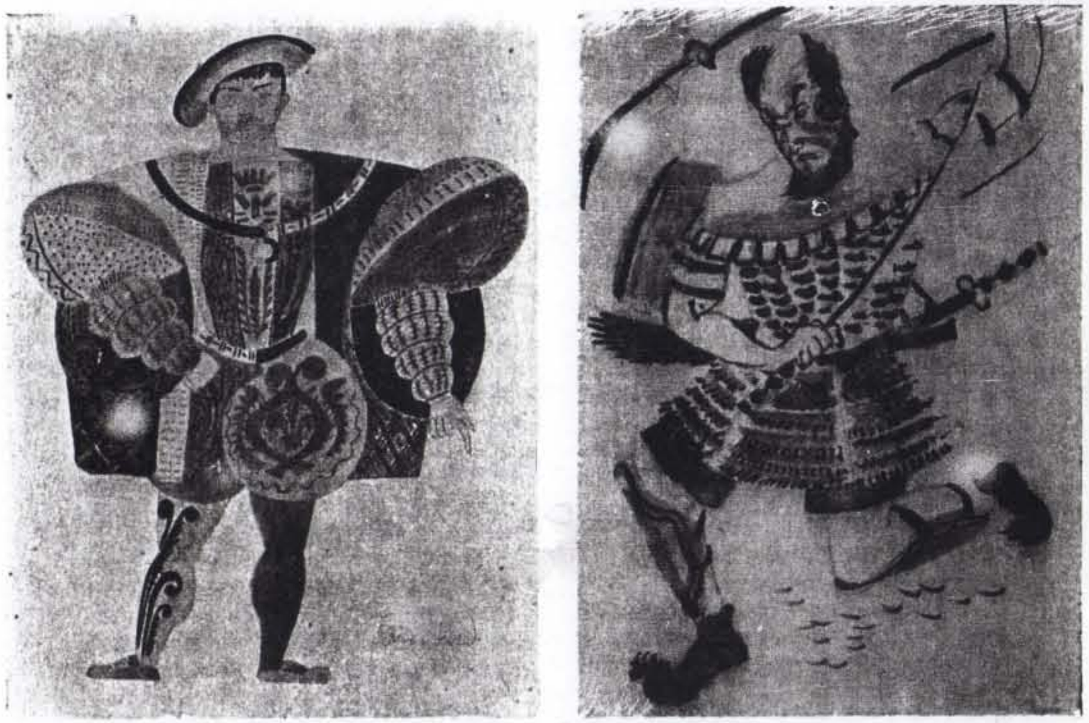
A obra de Johan Bojer (nascido em 1872) é representativa das tendências que se afirmam nos últimos anos do século XIX sob a influência dos homens de teatro franceses e sobretudo alemães, com o nascimento de um teatro «livre» (*Teodora*, 1902; *Bruto*, 1904, e em especial *Sigur Braa*, 1916).

É a Nordhal Grieg (1902-1943) que cabe a honra de ser o continuador do teatro de ideias na Noruega, teatro esse que não pretendia pôr de lado os problemas contemporâneos em benefício das novas formas cénicas de representação trazidas da Alemanha e da Rússia, especialmente, mas o jovem autor foi morto no decorrer da guerra mundial; tinha já revelado o seu talento e justificado grandes esperanças com *A Nossa Honra e o Nosso Poder* (peça proibida em Bergen mas representada em Oslo, Copenhaga e Estocolmo), *Mas Amanhã* e *A Derrota* (1937), esta última tendo por quadro a Comuna de Paris.

Acrescente-se finalmente que o director do Teatro de Bergen, Steni Brugge, escrevia ele próprio peças e se esforçava por garantir a renovação cénica na Noruega regressando a certos valores do teatro grego; e que Hans Heiberg fazia representar *A Festa Comemorativa,* obra dramática onde se exprimem as desilusões do pós-libertação.

Depois da guerra certos grupos de jovens sob as mais diversas influências animam igualmente a vida teatral em Oslo e em Bergen tentando aquelas experiências técnicas que, no seu conjunto, caracterizam o teatro contemporâneo.

Se o norueguês Ibsen impôs a sua concepção dramática de um teatro de ideias, o sueco Strindberg irá substituí-lo na influência sobre o teatro de então.



Desenho de Isaac Grünewald
para um traje de teatro

Esboço de Otte Sköld
para um traje de teatro

Colecção do Teatro Real Dramático, de Estocolmo

August Strindberg (1849-1912) ofereceu sem dúvida ao teatro escandinavo a obra mais autêntica. O génio de Strindberg tinha tudo para se impor. Forjado por uma série de influências onde havia uma certa dose de cosmopolitismo, sensível às circunstâncias da sua própria vida angustiada, patética, dilacerada de contradições, de inconsequências, de entusiasmos, de renegações, mas sobretudo submetido a paradoxos e à ética de Kierkegaard, que ele considerava «como o S. João Baptista que nos mostrará o caminho da verdade», o génio de Strindberg tirou proveito de todas as leituras. Admirava Shakespeare *(Hamlet, Júlio César)*, Lessing *(Emília Galotti)*, Schiller *(Os Salteadores)*, Hebbel *(Judite e Holofernes)*. Viria a admirar também Jules Vallès, Zola, Henri Becque, Rousseau e Tolstoi.

O seu individualismo exasperado demandava permanentemente o absoluto. No decurso de várias estadas no estrangeiro ganhou experiência com as pessoas com quem conviveu; em França admira o esforço de Antoine e depois o de Lugné-Poe; no regresso criou na Dinamarca um Teatro Experimental Escandinavo, antes de fundar mais tarde, em 1907, o Teatro Íntimo, com August Falk. Da Suíça, onde conviveu com os revolucionários russos, trouxe um realismo romântico. Insurgiu-se contra o ideal de Ibsen, mas aceitou o seu ódio à ordem estabelecida, às instituições e à moral burguesa. Por fim, considerando, segundo a sua própria expressão, «que nós vivemos num mundo de loucura e ilusão donde nos devemos arrancar com grande luta», acabou por escrever um «teatro de câmara» *(Kammarspel)*, para cujas encenações se baseou nas experiências de Max Reinhardt, nos espectáculos originais do *Kleines Theater* e dos *Kammerspiel*.

A obra de August Strindberg divide-se, pois, em dois períodos: o período naturalista que precede a crise profunda que reflecte a sua confissão, *Inferno* (1897-98), com o abandono momentâneo do teatro, e o período místico que sucede à sua crise íntima. Esta obra afirma-se a partir de *Mestre Olaf*, drama em que é levado ao palco o apóstolo da Reforma na Suécia e onde ele levanta o problema da vocação do homem, o que o torna como que uma réplica ao *Brand* de Ibsen. *Mestre Olaf*, recusado pelo Teatro Real por ser considerado blasfemo e revolucionário, só foi representado em 1878, e com *Gustavo Vasa* é ainda hoje considerado como uma obra-prima do drama histórico. Para compreender este idealismo exaltado é preciso talvez recordar que Oehlenschlaeger, Ibsen e Björnson eram os senhores do palco quando Strindberg conseguiu fazer representar em Estocolmo, sem êxito, a sua primeira tentativa dramática, em 1871 *(O Banido)*. A sua oposição, a sua hostilidade até, a Ibsen, sobretudo a seguir ao triunfo da *Casa de Boneca*, fê-lo escrever *A Mulher do Conde Bengt*, onde aborda o problema sexual. De 1886 a 1888 escreveu *Os Camaradas*, *O Pai*, *A Menina Júlia* e *Os Credores*.

Depois de *Inferno*, expressão da sua prolongada miséria física e moral, onde se aproximava da loucura e que fez dele uma espécie de «maldito», Strindberg, procurando uma explicação para o seu tormento, as suas alucinações, as suas crises místicas, preocupa-se com o ocultismo e com a magia; queria entrar em relações com o mundo invisível, ele «verá» Cristo... O seu *Caminho de Damasco* (1898) pretende «lançar uma ponte entre o naturalismo e o supranaturalismo»; ele é aí o único herói. *Gustavo Vasa*, o mais extenso dos seus dramas, impõe-se pouco depois; a seguir, *Gustavo Adolfo* (1900), depois *A Dança da Morte* (1901), em que a influência de Swedenborg é evidente. A sua peça mais original de então é, talvez, *O Sonho* (1902).

Rejeitando assim esse naturalismo que, paradoxalmente, fez triunfar e aspirando a um novo humanismo livre e são, Strindberg consagrou-se em seguida exclusivamente ao seu «teatro íntimo», que se compõe essencialmente de *A Sonata dos Espectros*, *O Pelicano* e *A Luva Negra*, onde se exprime todo o seu génio.

A influência de Ibsen e de Strindberg revela-se no teatro de Anne-Charlotte Leffler (1849-1892), que ataca a instituição do casamento em *Mulheres Verdadeiras* (1883) e que abre um período em que as mulheres vão ocupar um grande lugar, senão por vezes o maior (Selma Lagerlöff), na literatura escandinava. Pelo contrário, uma parte da obra do romancista Tör Hedberg (1862-1931) denuncia a intransigência de Ibsen e de Strindberg; as suas peças, farsas realistas sobre a vida sueca, obtêm um grande êxito. *O Drama de Um Lar* (1903), *O Monumento Nacional* (1923), *O Que a Mulher Quer* (1924), *O Domínio de Borga* (1915), *Gehrard Grim* (1897), por vezes qualificado de «o Fausto sueco», um drama em verso denunciando a guerra, *O Rei Teseu* (1921) e, por fim, uma peça que despertou a emoção dos povos escandinavos porque era tirada de um episódio da luta finlandesa contra a opressão da Rússia czarista, *Johan Ulfstierna* (1907), consagraram o carácter nacional do talento de Tör Hedberg.

Quanto a Hjalmar Bergman (1883-1931), espírito singular, irónico e sensível, obteve também um grande êxito popular com *Maria, Mãe de Jesus* (1905), *Parisina* (1915) e, sobretudo, *Os Swedenhielms* (1925) e *A Canalha* (1928).

Poeta e romancista, Pär Lagerkvist (nascido em 1891), revoltado também, imagina uma espécie de «humanismo de combate» e exprime-o nas suas obras dramáticas como *O Carrasco* (1935), *O Homem sem Alma* (1936), *Vitória na Noite* (1939) e *A Pedra Filosofal* (1947).

O idealismo de Pär Lagerkvist proclama a supremacia do espírito, não sendo sempre consequente; a originalidade, a qualidade formal é que fizeram dele o mais representativo autor do seu país.

Entretanto, Per Lindberg (nascido em 1890) foi montando regularmente no Teatro Real espectáculos populares para cujo êxito contribuiu o célebre actor Gösta Eckman (1890-1938); por seu turno, Pauline Brunius, dirigindo o Teatro Real Dramático de Estocolmo de 1926 a 1931, distinguiu-se especialmente na interpretação dos papéis de Hedda Gabler, de Júlia Cavendish e Margarida Gautier; Sandro Malmquist (nascido em 1901) fundou em Estocolmo o Novo Teatro *(Nya Teatern)*, de carácter experimental, estendendo assim à Suécia o grande movimento de investigações cénicas nascido na Europa antes do final do século XIX.

É ainda de assinalar um outro intérprete: Lars Hanson, cuja reputação se espalhou por todo o mundo graças ao admirável período do cinema sueco durante alguns anos (*Os Proscritos*, de Sjöstrom, e *O Tesouro de Arne*, de Stiller).

Não se pode também esquecer o papel desempenhado na cenografia do teatro sueco pelo pintor Isaac Grünewald (1889-1946), cujo talento original lhe trouxe uma reputação universal.

Conviria sublinhar desde já o que os *Ballets Suecos* (Swenska Balleten), criados por Rolf de Maré, com o bailarino Jean Börlin, trouxeram de novo à cena sueca a partir de 1919-1920. Mas parece mais justo aditar esta actividade à do teatro em França, pois de facto a maioria, e as mais originais, das suas criações foram realizadas no Teatro dos Campos Elísios, em Paris, de 1920 a 1924. *Os Noivos da Torre Eiffel*, de Jean Cocteau, *Descanso*, de Picabia, René Clair e Eric Satie, são criações francesas. Pode apenas recordar-se que esta companhia revelou em Paris alguns espectáculos essencialmente suecos: *A Noite de S. João*, de Hugo Alfren, *Casa de Loucos*, de Viking Dahl, dois *ballets* com cenários e figurinos de Nils de Dardal; *As Virgens Loucas*, de Kurt Atterberg, e *Offerlunden* (1923), de Algot Haquinius, com cenários e figurinos de Gunnar Hallstrom.

Os teatros finlandês e islandês ligam-se estreitamente ao teatro escandinavo.

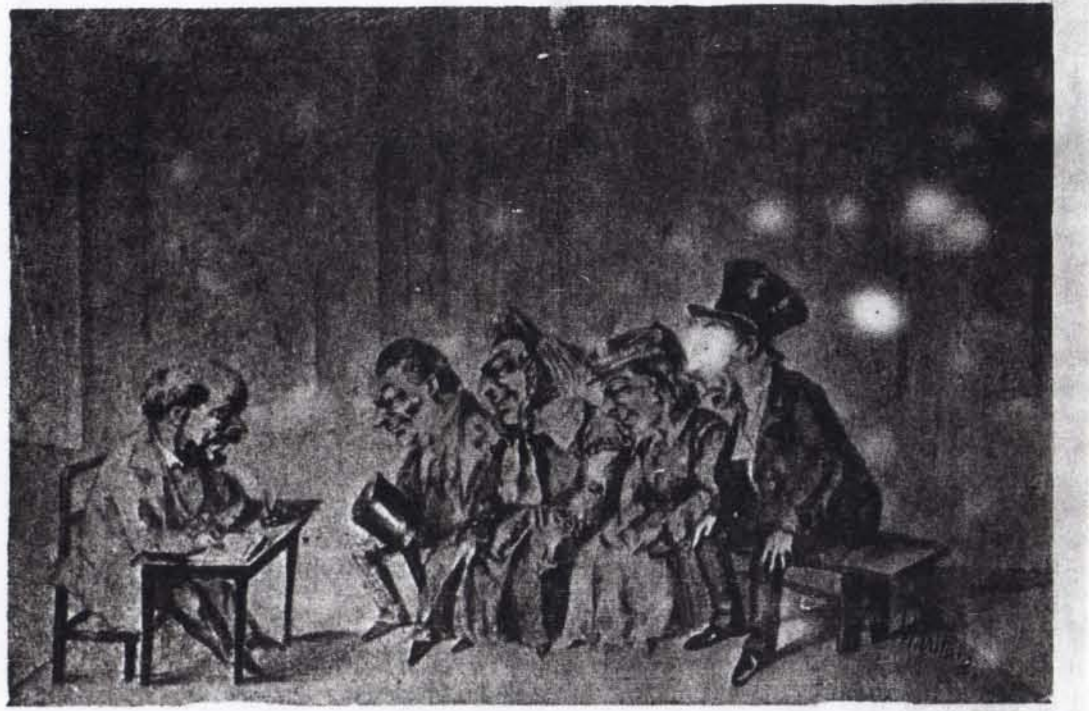
Na Islândia só pràticamente de há um século para cá um teatro de ensaio descobriu os seus caracteres próprios, após ter apresentado numerosas traduções de autores clássicos estrangeiros. Assim, por exemplo, Steingrimur Thorsteinsson (1831-1913) adaptou Shakespeare e Mathias Jochumsson (1835-1920) Byron, Ibsen e muitos outros até se representar um drama popular original em 1861: *Os Fora da Lei*. O melhor dramaturgo contemporâneo é sem dúvida Johann Sigurjonsson (1880-1919), cuja obra-prima é *Ejvind das Montanhas* (1911). Quanto a Indridi Einarsson (1851-1947), contribuiu para o progresso do teatro em Reiquiavique pela sua actividade não só de homem de teatro mas também de autor dramático com várias peças, das quais *A Espada e a Cruz* (1899) foi extraída da história e do folclore. Por fim, tão representado na Dinamarca como na Islândia, Gudmundur Kamban (1888-1945) obteve êxito com um drama popular, *Hedda Padda* (1914), e uma peça curiosa, *O Embaixador de Júpiter* (1927).

No que diz respeito ao teatro finlandês, não se pode esquecer que a Finlândia, anexada pelo império russo em 1809, só voltaria a retomar a sua independência após a paz de Versalhes (1920). As dificuldades de criação nacional foram, por conseguinte e durante largo tempo, difíceis. O Teatro Nacional Finlandês só pôde começar a manifestar-se desde 1887. O seu fundador e primeiro director, Kaarlo Bergbom (1843-1906), escreveu muitas adaptações de peças estrangeiras e Alexis Kivi, conhecido por Stenvall (1834-1872), foi o único que se afirmou de forma original. Apesar da dispersão muito grande dos aglomerados populacionais e das dificuldades de comunicação durante os longos Invernos, os grupos de amadores, numerosos, contribuíram para manter o gosto pelo teatro e recentemente Helena Wuolijoki obteve êxito com peças de carácter social *(A Mulher de Niskavuori, Justina, Hulda)*.

A FRANÇA DE 1860 AOS NOSSOS DIAS

Sob o Segundo Império o teatro adquire um papel importante na vida parisiense: uma vida cosmopolita na qual participam sobretudo aventureiros e homens de negócios, debochados e agiotas, ociosos e amadores do escândalo, escroques e prostitutas de luxo. Paris, transformada por Haussmann, ostenta a sua riqueza nas exposições. E este luxo de uma minoria social ilude, dado que o teatro se torna quase exclusivamente comercial e reaparece nos salões privados. Assistir-se-á mesmo a representações principescas. O teatro não reflecte, então, nada da vida da nação, a não ser, sob aparências brilhantes, um certo abaixamento do espírito e do sentimento, dominados pelo culto do dinheiro, por uma moral hipócrita que tudo oculta, e a maior parte das vezes o pior.

Era normal que fosse a opereta a reinar sobre estes costumes e estes gostos ligeiros e fáceis. Meilhac e Halévy, graças à sua destreza, tornam-se os fornecedores de um género que atinge o mais belo êxito com *A Bela Helena* (1865) e *A Vida Parisiense* (1866), com música brilhante de Offenbach. Pode mesmo dizer-se que *A Grande Duquesa de Gérolstein*, dos mesmos autores e em que triunfa a encantadora Hortense Schneider, foi um êxito europeu (1867). Na mesma época, o teatro de Alexandre Dumas Filho (1824-1895) enche a galeria e desencadeia violentas polémicas ao expor hàbilmente as teses sociais do romantismo e ao apresentar em cena o que se chamou a sociedade equívoca.



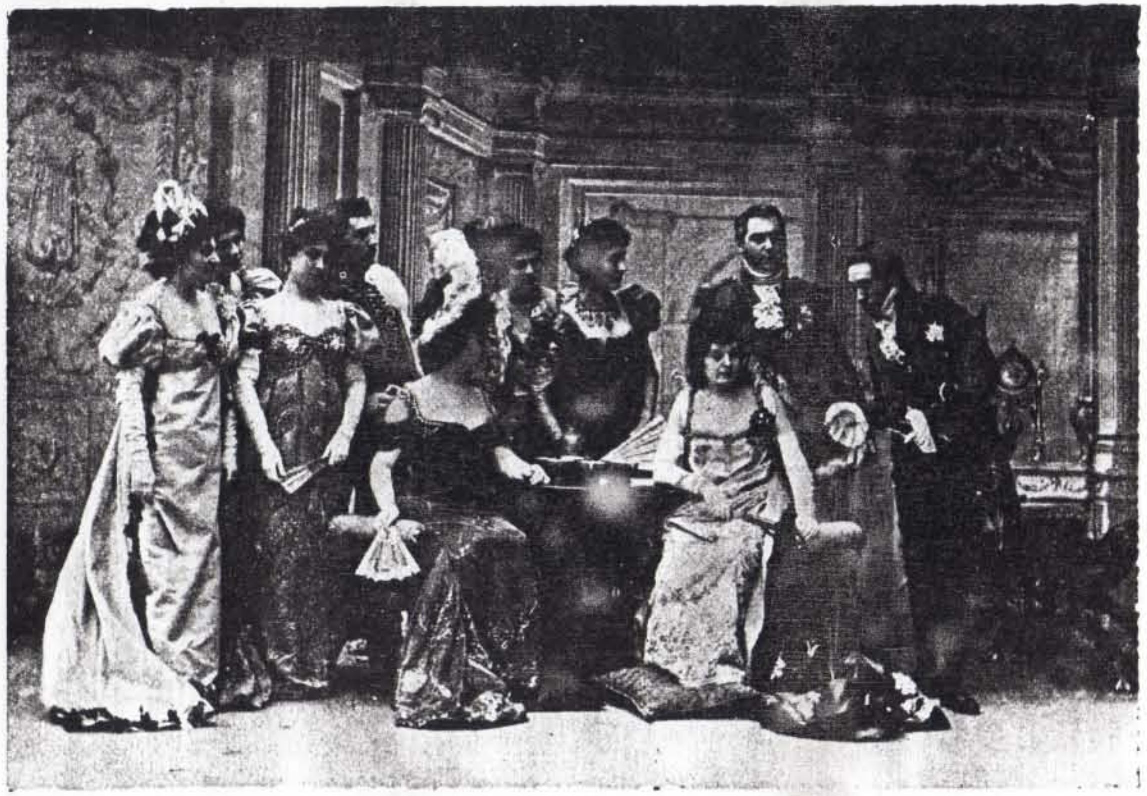
A cena da esquadra de polícia na peça de Labiche *La Cagnotte*.
Desenho de Lhéritier. Paris, Colecção Rondel, Biblioteca do Arsenal

A nova sociedade surge assim em *A Questão do Dinheiro* e em *O Filho Natural*.

O êxito de *A Dama das Camélias* (1852) não cessará até aos nossos dias devido à sua interpretação pelas maiores actrizes de sucessivas gerações.

Émile Augier (1820-1889), retomando os cordelinhos de Scribe, defende nas suas obras as posições e as convenções morais da alta burguesia, que se considera depositária das responsabilidades sociais. Teatro arbitrário, sem grande humanidade, mas hàbilmente carpinteirado *(O Genro do Senhor Poirier* e *As Leoas Pobres)*.

George Sand não exerceu com o seu teatro influência perdurável. Nada resta das ideias de Quinet, que tinha elaborado, como Michelet, uma espécie de filosofia republicana onde se afirmava a confiança do homem no espírito



Réjane em *Madame San-Gêne*, de Sardou, no Vaudeville, em 1893. Foto Nadar

da liberdade, a fé na acção do indivíduo em oposição à filosofia do desespero (Schopenhauer).

A clientela rica, que frequenta os teatros, pretende rir, divertir-se e admirará no Boulevard estas comédias em três actos e três personagens (o marido, a mulher e o amante) cujas múltiplas variações lhes garantem o êxito.

O cómico de «palavra» domina, juntamente com o *vaudeville* e o cómico de movimento, que EUGÈNE LABICHE (1815-1888), o único autor «nacional» deste período, leva ao máximo da perfeição. Nada de caracteres, nada de tipos, mas personagens excepcionalmente vivas. O génio do autor de *A Viagem do Senhor Perrichon* está, na opinião de Henri Bergson, em ter «sabido pôr em destaque e utilizar claramente as regras do cómico». Labiche possui com efeito uma técnica infalível para desencadear mecânicamente o riso. O seu cómico, muitas vezes cruel, não respeita nada, mas não denuncia, mostra, visando apenas divertir. Ele no entanto «tipicizou» os costumes, os gostos, os caprichos, os vícios do «espírito pequeno-burguês». Outro mérito de um teatro como o de Labiche está em que muitas vezes se lê tão bem quanto se vê, como, por exemplo, *Os Trinta Milhões de Gladiator* (1875), *O Caso da Rua de Lourcine* (1857). Quanto a *O Chapéu de Palha de Itália* (1851), parece que jamais deixará de obter êxito.

Coquelin l'Ainé (1841-1909) no papel de «Mascarille» das *Preciosas Ridículas*, de Molière

Pode anotar-se que VICTORIEN SARDOU (1831-1908) continuou Scribe e permitiu o retorno às faustosas encenações contra toda a verosimilhança histórica, ùnicamente preocupado com efeitos e pormenores curiosos *(Fedora, Teodora, Madame Sans-Gêne* e *Pátria)*.

O Vaudeville, o Variedades, o Ginásio conseguiram fazer concorrência ao teatro oficial, e VIRGÍNIA DÉJAZET (1797-1875) teve uma multidão de admiradores.

Do ponto de vista da concepção teatral em geral (declamação e interpretação), manteve-se do romantismo a tendência para o regresso a um certo realismo popular. Recordemos que em 1839, no *Naufrágio da Medusa*, no Teatro do Ambigu, se tinha posto em cena «uma terrina de sopa fumegante»... O acessório verdadeiro (como o relógio que dá horas) era cada vez mais utilizado, os móveis construídos substituíam muitas vezes os móveis em apontamento ou desenhados no cenário. Em *A Madrasta*, de Balzac, no Teatro Histórico, em 1848, os actores bebiam café com açúcar «verdadeiro». Os críticos do tempo assinalam que acontecia às vezes que um actor representasse «de costas para o público» e a tragédia clássica conheceu uma nova voga cerca de 1850 devido à representação «natural» de Rachel, que desmaiava em *Horácio*, por exemplo. CHAMPFLEURY não compõe para os Funâmbulos uma «pantomima burguesa realista»? Toda a gente estava indubitàvelmente cansada de ter experimentado tudo, de ter usado muitas falsas riquezas na reconstituição histórica, de tanto ter utilizado o bricabraque e a cor local. Foi talvez por isto que o sonho de Hugo *(O Teatro em Liberdade)* se tornou o teatro ideal, liberto dos constrangimentos e das contingências de cena.

Procura-se, portanto, opor cada vez mais a verdade à mentira, o real ao fabricado, o quotidiano ao artificial.

É em 1850 que o pintor Courbet usa pela primeira vez a palavra «realismo», é em 1857 que Champfleury funda uma revista onde pretende «falar das coisas que cada vez em maior número dizem respeito à vida», tendo escolhido para título da revista exactamente *O Realismo*. Mas é também nesse ano que o poder reage contra essas novas tendências, que Flaubert e Baudelaire são levados a tribunal por «ultrage à moral pública e aos bons costumes». É no ano que se segue à fundação em Londres (1864) da Associação Geral dos Trabalhadores que Zola vê recusadas pelo Odéon e pelo Ginásio duas peças de teatro: *A Feia* e *Madalena*.

EDMOND e JULES DE GONCOURT afirmaram-se no teatro, apesar do malogro de *Henriette Maréchal* (1865), que representava uma tentativa de libertação do diálogo dramático. ÉMILE ZOLA *(Teresa Raquin, Os Herdeiros Rabourdin)*, ALPHONSE DAUDET e GEORGES BIZET *(A Arlesiana)* impuseram o teatro naturalista após a Comuna, quando a Terceira República vem abrir a esperança de novas experiências sociais. É preciso não esquecer, nas origens do naturalismo, a obra de Darwin *A Origem das Espécies* (1859) e a *Introdução ao Estudo da Medicina Experimental*, de Claude Bernard (1865). Isto explica a afirmação de Zola: «Tenho a profunda convicção que o espírito experimental e científico do século vai chegar ao teatro e que aí está a renovação possível da nossa cena.»

Após a tragédia da Comuna parisiense a burguesia francesa recupera e reorganiza-se. Ela pretende retomar a direcção das suas empresas e tirar partido do que suportara e das experiências dolorosas. Está decidida a enriquecer, a desenvolver a indústria e o comércio, a aproveitar os progressos da ciência, a conquistar colónias. Abre-se portanto um período de conquistas, de querelas, de aventuras, de calculismos, de glória também porque se trata de apagar a lembrança da derrota. Abre-se igualmente um período de reivindicações sociais e de lutas políticas e conflitos de interesses que conduzirão à Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

No teatro, as comédias ou os dramas a três continuam a fazer receita, a opereta volta a estar em voga, o *café-concert* (com os galuchos e as prostitutas), os *cabarets de chansonniers* e os espectáculos de *sombras chinesas (Mac Nab, O Gato Negro), as revistas, os números de danças* (LA GOULUE, o *french can-can)* fazem cada vez mais concorrência não só ao teatro oficial, onde se distinguem mais actores do que autores, mas também ao que se

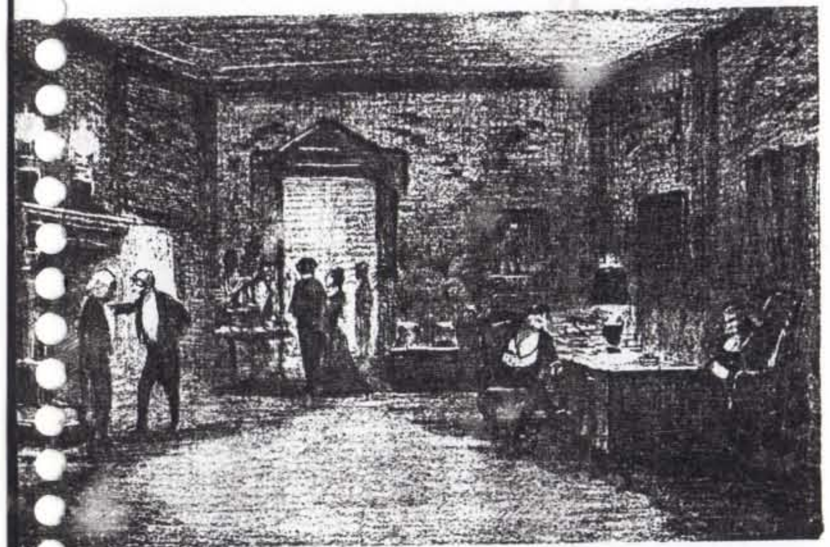
Sarah Bernhardt (1844-1923). Foto Nadar

costuma chamar teatro de amor (Porto-Riche, Henri Bataille), teatro «cínico» (Henry Bernstein), teatro de ideias (François de Curel, Brieux, Octave Mirbeau), teatro «digestivo» enfim, o mais valioso pela sua fantasia (Georges Feydeau, Tristan Bernard, Alfred Capus, De Flers e Caillavet). Mas, durante todo este período e paralelamente, um novo teatro se procura, em reacção contra tanta facilidade, ligeireza ou falsa profundidade, um teatro naturalista ou realista, simbolista ou idealista e até um teatro de evasão poética ou mesmo mística.

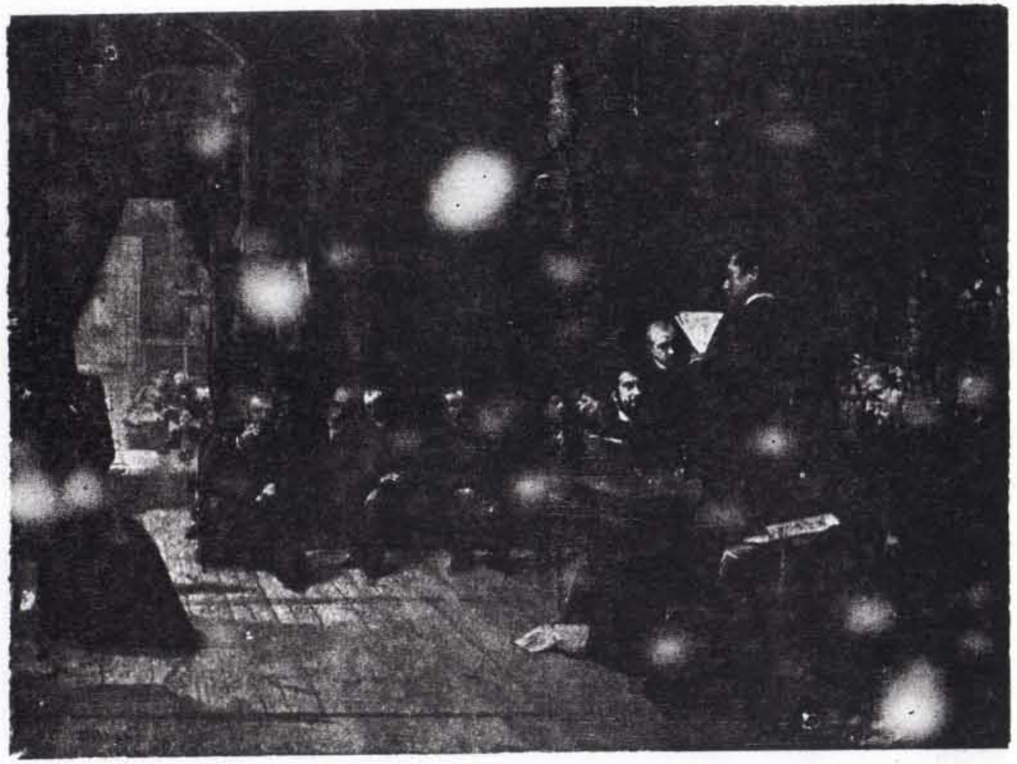
O realismo impôs-se mais ou menos, mesmo no teatro lírico, esse realismo que aparecera já no *Fausto* de Gounod em 1859, mais tarde exaltado na *Cármen* de Georges Bizet em 1875, que devia levar ao êxito da *Luísa* de Gustave Charpentier em 1900 (sem esquecer a colaboração de Alfred Bruneau e de Zola em *O Ataque ao Moinho*, 1893, e *Messidor*, 1897).

No decurso deste mesmo período assiste-se, por outro lado, a uma oposição ao naturalismo e ao simbolismo, numa inspiração romântica à Dumas, com o *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand. A peça, hàbilmente construída e versificada, interpretada com brilho pelos irmãos Coquelin, constitui um dos maiores êxitos do teatro de então (1897). Nada sobrevive, pelo contrário, do teatro fantasista de Maurice Donnay. Os actores contam mais do que as peças para o público: por exemplo, Lucien Guitry, Sarah Bernhardt, Réjane, os Coquelin, De Max, para não citar senão os maiores.

Chegou o momento de darmos a importância que lhe é devida a uma experiência à qual se liga definitivamente tudo o que o teatro contemporâneo vai realizar de válido, porque entre a Comuna e o Caso Dreyfus, ao mesmo tempo que Sardou continua a querer agradar e a fornecer papéis às «vedetas»,



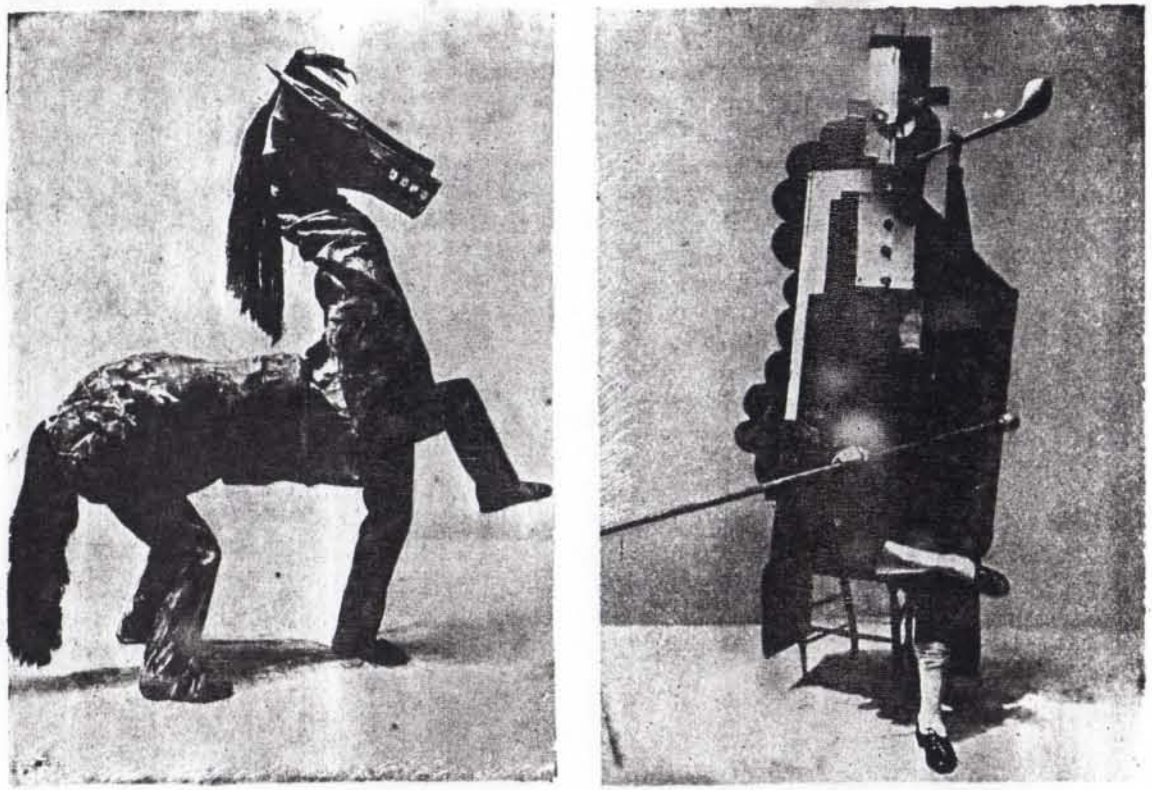
O primeiro acto de *O Pato Selvagem*, de Ibsen, representado no Teatro Livre, em 1890, com encenação de Antoine. Segundo um desenho da época



Leitura de uma peça por Antoine, em 1889.
Pintura de N. P. Dillon. Paris, Museu Carnavalet

ao mesmo tempo que Édouard Pailleron produz obras a que não falta espírito, como *A Sociedade onde a Gente se Aborrece* (1881), que permaneceu no repertório do Teatro Francês, e Erckmann-Chatrian fazem representar *O Amigo Fritz* (1876), que chama a atenção dos Franceses para a Alsácia perdida, ao mesmo tempo que Henry Becque (1837-1899) se distingue pela sua intransigência e apresenta obras de um moralismo ácido e violento, como *Os Corvos* (1882) e *A Parisiense* (1885), e que Émile Zola continua a luta contra a convenção no teatro, Antoine, um jovem actor amador desconhecido, funda o Teatro Livre (1887).

André Antoine (1857-1943) pretendia recomeçar tudo e, de início, partir da própria imagem da vida. Queria opor-se aos truques e cordelinhos, à peça bem feita, e conseguiu-o brutalmente denunciando Scribe, Augier, o próprio Pailleron. Antoine tentava aplicar as doutrinas que Zola tinha expresso em *O Naturalismo no Teatro* (1881), numa tentativa de renovação dos palcos franceses. Esta extraordinária aventura começou numa salinha de Montmartre, sem dinheiro, com uma companhia de amadores animada de



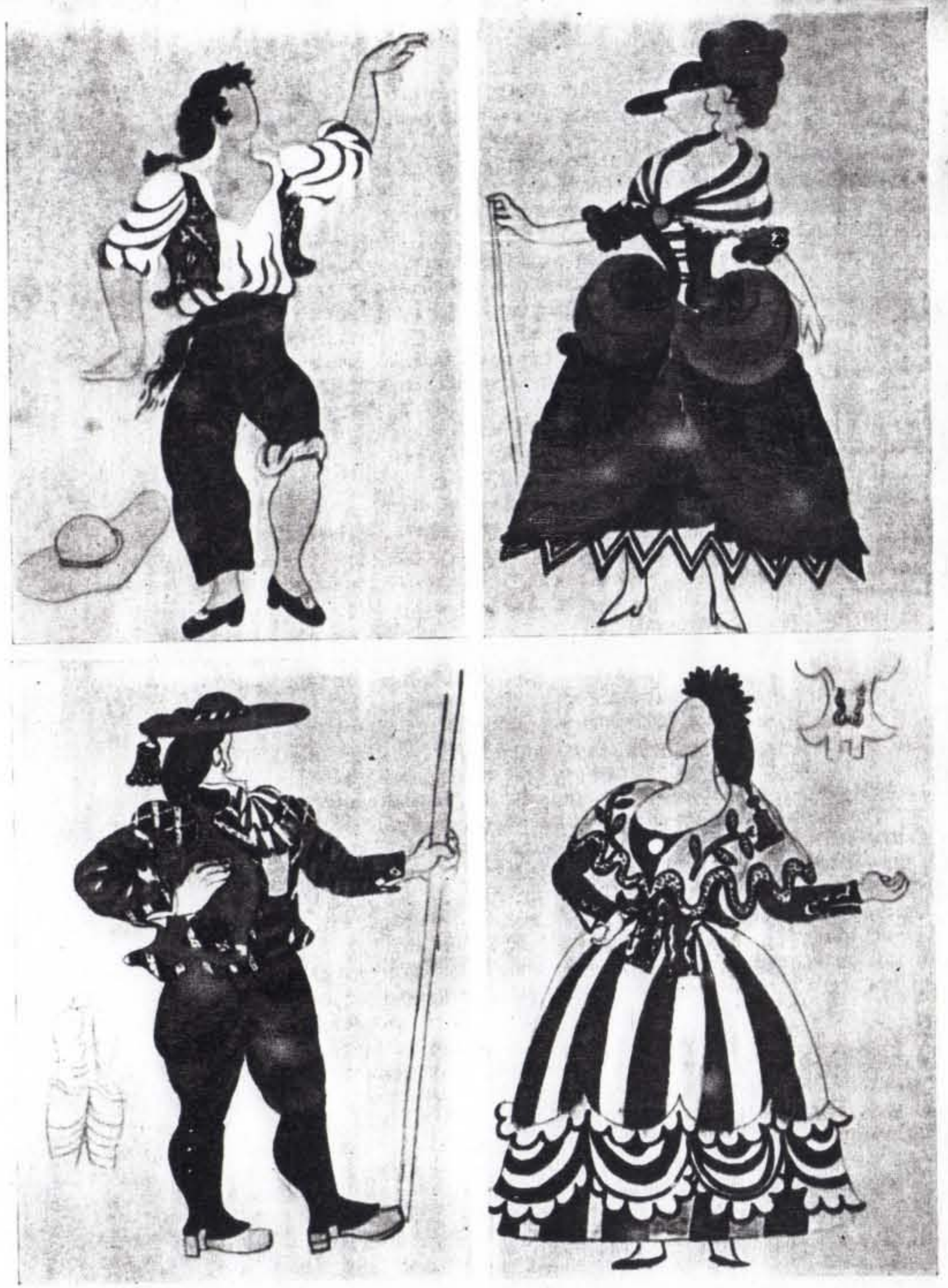
Trajes de Picasso para o bailado *Parada*, de Jean Cocteau, com música de Eric Satie. Bailados russos de Serge de Diaghilev, Teatro do Châtelet, 1917

uma paixão desinteressada que destruía todos os obstáculos. Antoine sugeriu aos novos actores, que ele chamara a si, acções simples, directas, visuais, autênticos «pedaços da vida», impôs aos intérpretes a maior «naturalidade» possível e aos cenógrafos os elementos «verdadeiros» (como, por exemplo, os bocados de carne em *Os Magarefes* de Fernand Icres, com grande escândalo da crítica).

A influência do Teatro Livre (1887-1896) está na origem de iniciativas teatrais muito diversas em França e em numerosos países.

Recordemos que Antoine revelou Georges Courteline (1861-1929) com *Boubouroche*, representou Zola e os Goncourt, entre outros, e deu a conhecer aos Franceses o teatro de Ibsen, de Strindberg, de Tolstoi, de Hauptmann. Agiu, inicialmente de forma indirecta, e depois directamente, sobre as concepções e as técnicas teatrais da Comédia Francesa e do Odéon, enquanto Stanislavsky e Strindberg, para não citar mais do que este autor e este encenador célebres, reconheceram o que deviam às representações do Teatro Livre a que tinham assistido.

Foi por reacção contra o «verismo» de Antoine que Paul Fort criou



Maquetas de Picasso para os trajes do «Tricorne», bailado de Martinez Sierra, com música de Manuel de Falla, apresentado por Diaghilev em Paris em 1919

Colecção particular

o Teatro de Arte (1890), concebido como um teatro poético (o *Fausto* de Marlowe, *O Florentino* de Jean de La Fontaine, *Os Cenci* de Shelley, *Teodato*, de Rémy de Gourmont), onde participaram, pela primeira vez, como cenógrafos, pintores da escola pós-impressionista como Vuillard, Maurice Denis, Bonnard, K. X. Roussel, Séruzier. A moderna aventura dos pintores no teatro havia começado. Foi seguindo o exemplo de Antoine que, por outro lado, Lugné-Poe (1869-1940) fundou em 1893 o Teatro de l'Oeuvre, ao qual se deve a revelação da obra-prima do simbolismo, o *Peléas e Melisandro* de Maeterlinck, a farsa mais célebre do teatro contemporâneo, o *Rei Ubu*, de Alfred Jarry, e depois as obras-primas de Ibsen, as obras mais representativas de Paul Claudel, como *A Anunciação a Maria*. Lugné-Poe continuaria, até à sua morte, a criar numerosas peças francesas e estrangeiras, principalmente as de Bernard Shaw e Oscar Wilde, e a melhor de Crommelynck, *O Corno Magnífico*.

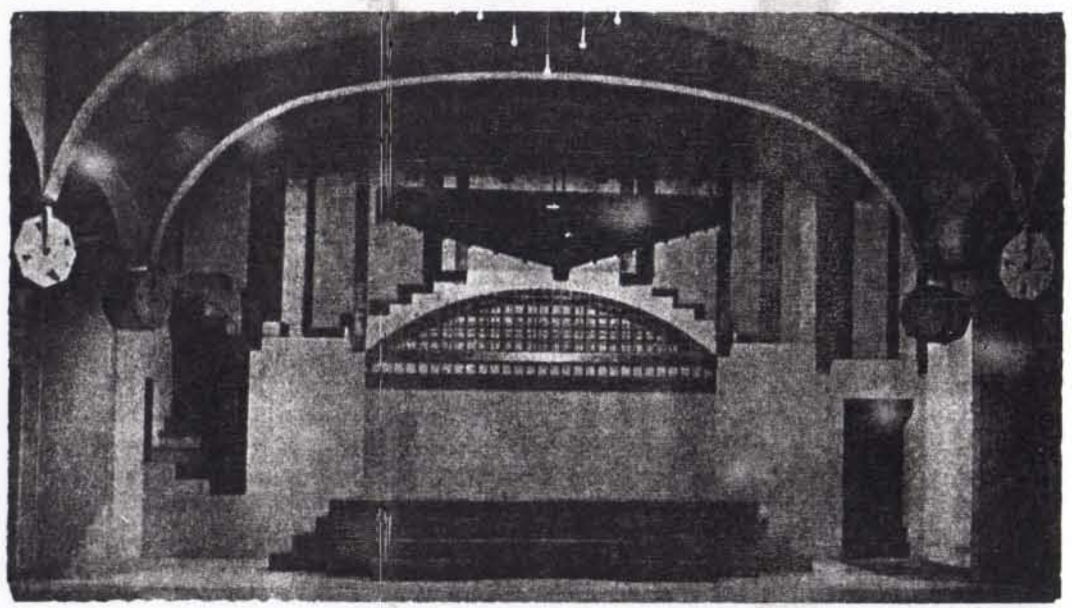
Realizaram-se várias *tournées* pela Europa (1893-1894), mas o Teatro Livre deveria morrer em 1896, em plena crise comercial do teatro dramático, enquanto o teatro lírico beneficiava em Paris dos êxitos de Camille Saint-Saëns (*Sansão e Dalila*, 1877), de Édouard Lalo (*O Rei de Ys*, 1888), de Léo Delibes (*Lakmé*, 1883), de Massenet (*Manon*, 1884, *Werther*, 1892, *Thaïs*, 1894), enquanto a opereta atraía o público, após os êxitos de Hervé, de Lecoq, de Audran e de André Messager; enquanto, por fim, o *music-hall* procurava já, melhorando as suas encenações, inventar um género de espectáculo original, e o *cinema* fazia a sua primeira apresentação nas caves do *Grand Café* (1895). No entanto, todos estes teatros recrutavam pràticamente a sua clientela apenas entre a burguesia. O público popular apenas podia ir, e mesmo assim raramente, aos espectáculos de opereta ou melodramas; as feiras já lhe não traziam paródias, farsas ou burlescos.

Punha-se a questão de um teatro para o povo, de um teatro que não fosse ùnicamente um divertimento mas, no sentido mais vasto do termo, uma escola. Esta ideia correspondia aos progressos do sindicalismo e do socialismo, em cujas organizações os operários entravam cada vez em número maior. A situação resumia-se desta maneira, segundo Romain Rolland, que foi um dos primeiros a lutar neste sentido: «Existe entre aqueles que se dizem os representantes do Teatro do Povo dois partidos absolutamente opostos: uns querem dar ao povo o teatro tal como ele é, tal como ele for; outros querem fazer desta nova força, o povo, uma forma de arte nova, um teatro novo. Uns crêem no teatro. Outros confiam no povo. Entre eles nada de comum. Campeões do passado, aqueles. Campeões do futuro, estes.»

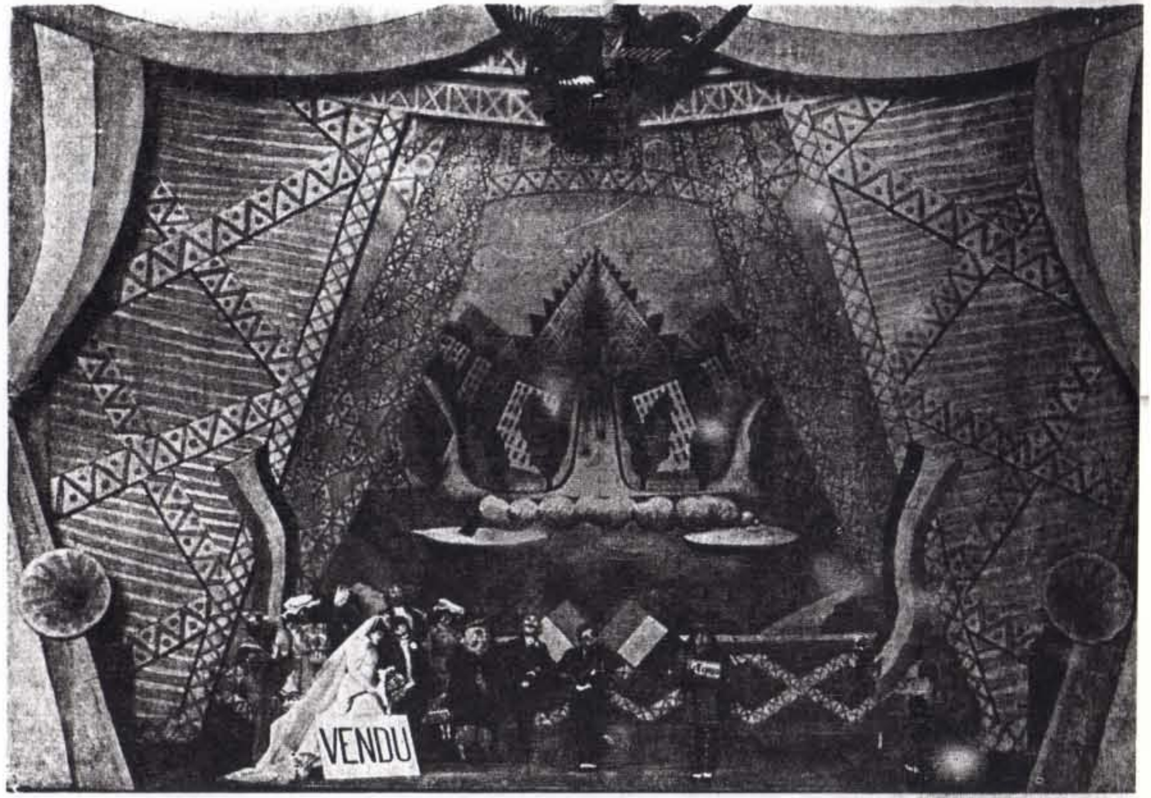
Em 1892 Maurice Pottecher criava em Bussang, nos Vosges, o primeiro Teatro do Povo, inaugurado com uma representação do *Médico à Força*, traduzido para o dialecto da região de Haute-Moselle e interpretado por operários e burgueses da localidade... No ano seguinte abria-se em Paris, graças a Louis Lumet, o Teatro Cívico, que devia montar em 1900 o *Danton* de Romain Rolland, precedido de uma apresentação de Jaurès.

No decurso dos anos de 1899-1909, o movimento das «Universidades

Populares» organizou nos bairros operários representações clássicas; um teatro chamado *Da Cooperação das Ideias* abria-se no bairro de Saint-Antoine, depois a Obra dos Trinta Anos de Teatro, como uma companhia formada por profissionais, deu espectáculos nas mais variadas salas a preços muito baixos. O movimento ampliava-se. Constituíam-se grupos de amadores. Representavam-se *Os Lobos*, de Romain Rolland, por exemplo. No Teatro Popular de Belleville, criaram-se assinaturas colectivas para os sindicatos e para as associações operárias; Henry Beaulieu representava no palco do Teatro Moncey, em Batignolles, peças de vanguarda e montava às quintas-feiras espectáculos clássicos, a partir de 1903. Todas estas tentativas eram ilusórias, dado serem muitas vezes alheias ao povo e não disporem também de meios financeiros suficientes. Uma nova experiência falhou com o Teatro de Acção Internacional no palco dos Bouffes-du-Nord (1932). Foi preciso esperar pelo movimento político de 1936 (Frente Popular) para que reapareça um Teatro Popular (Teatro Sarah Bernhardt) e sejam dados no Alhambra representações de *14 de Julho* de Romain Rolland, que reuniu a colaboração de Picasso, dos músicos Ch. Koechlin, Darius Milhaud, Honegger, Georges Auric, Albert Roussel, D. Lazarus. Em 1937 foi criada no Velódromo de Inverno uma verdadeira tentativa de teatro de massas com *Nascimento de Uma Cidade*, de Jean-Richard Bloch (1884-1947).



Dispositivo cénico para representar Molière no Teatro de Vieux-Colombier, em 1919, sob a direcção de Jacques Copeau

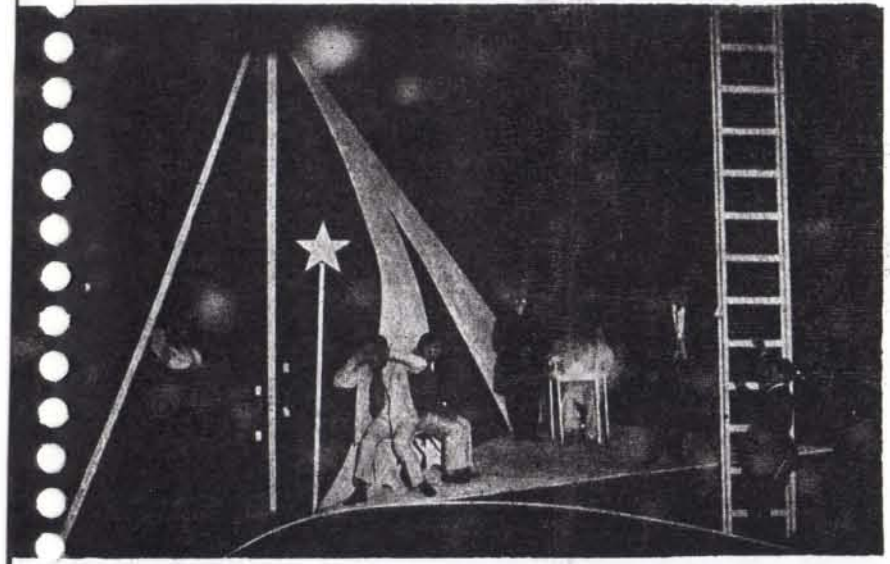


Cenário de Irène Lagut para *Os Noivos da Torre Eiffel*, de Jean Cocteau. Guarda-roupa de Jean Hugo. Bailados Suecos de Rolf de Maré. Teatro dos Campos Elísios, em 1921

A história do teatro em França caracteriza-se, daí em diante, pela luta encarniçada de certos amadores, actores, autores, directores, contra uma comercialização do espectáculo que cada vez se acentua mais. Esta luta inicialmente toma a forma de tentativas isoladas, depois esforça-se, sem o conseguir, por unir os interesses comuns (os Teatros do Cartel, por exemplo, após a guerra de 1914-1918). Foram estas tentativas, pouco duradouras a maior parte das vezes, estes malogros e estes êxitos diversos, que contribuíram para salvar o teatro da mediocridade na qual estava mergulhado, ao passo que sobreviviam no «repertório» obras de Jules Renard *(Poil de Carotte, O Pão Caseiro)*, de Octave Mirbeau *(Negócios São Negócios)*, de Anatole France *(Crainquebille)*. Antoine, Paul Fort, Lugné-Poe tinham ido até ao máximo possível do seu esforço; outros iriam ganhar relevo trazendo as suas esperanças e os seus gostos pessoais. Jacques Rouché, mecenas que tem a paixão de um teatro de qualidade, empreende uma volta à Europa a fim de melhor apreender, segundo as teorias e revelações de Loïe Fuller e em especial dos *Ballets Russos* de Serge de Diaghilev, os meios técnicos novos aplicados ao teatro lírico, ao *ballet* e à decoração. Funda em seguida o Teatro das

Artes (1910-1913), onde desenvolve uma experiência feliz, eclética, reveladora também de autores dramáticos (Saint-Georges de Bouhélier, com o realismo fantástico do *Carnaval das Crianças*), músicos (Albert Roussel, com *O Festim da Aranha*), actores (Charles Dullin), cenógrafos (Maxime Dethomas, Drésa, René Pyot, Paul Poiret), montando uma série de espectáculos modernos ou clássicos *(O Siciliano ou o Amor Pintor)* de uma perfeita qualidade. Director da Ópera em seguida, Jacques Rouché promoverá a renovação das encenações de obras líricas do repertório e também a apresentação original de obras novas (*Maximiliano*, de Darius Milhaud).

Os *ballets* russos, após a sua aparição em Paris (1909), causaram sensação graças à originalidade dos seus cenógrafos (Léon Bakst, Alexandre Benois, Larionov, Gontcharova), graças à invenção coreográfica dos seus mestres de *ballet* (Fokine, Massine), à perfeição técnica e à personalidade dos seus bailarinos (Nijinski, Karsavina, a Pavlova), enfim, ao génio do seu animador, Serge de Diaghilev (1872-1929), que soube atrair a si alguns jovens músicos que figuram hoje entre os maiores (Igor Stravinsky, Serge Prokofiev, Maurice Ravel, Manuel de Falla). Os *ballets* russos revolucionaram a arte coreográfica, enriquecendo-a de *trouvailles*, e fizeram participar nos seus espectáculos os mais representativos pintores franceses (Pablo Picasso, Henri Matisse, Braque, Rouault, Derain, Utrillo). Longe de se fixar em fórmulas, nos *ballets* russos a invenção renova-se permanentemente: para o *ballet Parada*, de Jean Cocteau e Eric Satie (1917), Massine compõe uma coreografia em que a acrobacia está ligada à dança clássica e Picasso desenha figurinos singularmente expressivos onde o cubismo triunfa.



Pitoëff numa cena de *Liliom*, de Molnar, na Comédia dos Campos Elísios, em 1923. Encenação e cenário construtivista de Pitoëff

Georges e Ludmilla Pitoëff em *Seis Personagens à Procura de Um Autor*, de Pirandello, na Comédia dos Campos Elísios, 1922

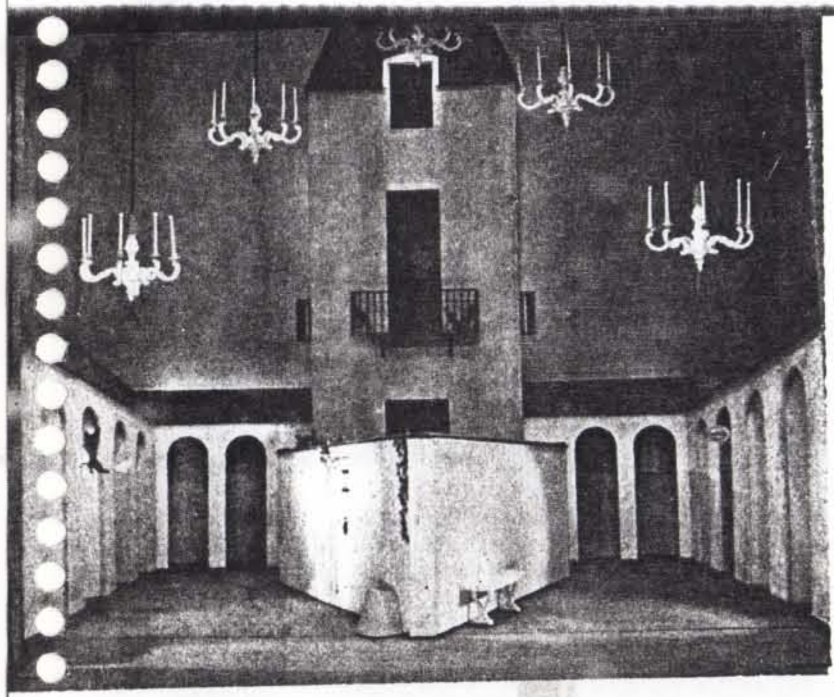
Embora esta arte se dirigisse a um público restrito de artistas, escritores, amadores, *Petrouchka*, *A Sagração da Primavera*, *As Núpcias*, de Stravinsky, *O Passo de Aço*, de Prokofiev, são também etapas importantes na história do teatro contemporâneo. Sob a influência dos *ballets* russos, um Paul Poiret, costureiro parisiense, iria provocar uma revolução completa nos gostos e nas concepções da arte decorativa (forma e cores).

Estes êxitos sedutores não podiam todavia satisfazer aqueles que exigiam mais do teatro e da literatura dramática e que consideravam que se tornava necessário reagir com violência contra o cabotinismo, o mercantilismo e a vulgaridade reinantes na maior parte dos palcos. Assim, Jacques Copeau (1879-1949), apoiado na jovem *Nova Revista Francesa* e na amizade de escritores como André Gide e Jean Schlumberger, decidiu fundar, em 1913, o Teatro do Vieux-Colombier na salinha do Ateneu de Saint-Germain, proclamando: «Um palco nu para uma obra nova.» Copeau pretendia ligar os diversos elementos do espectáculo e construiu (com a colaboração do arqui-

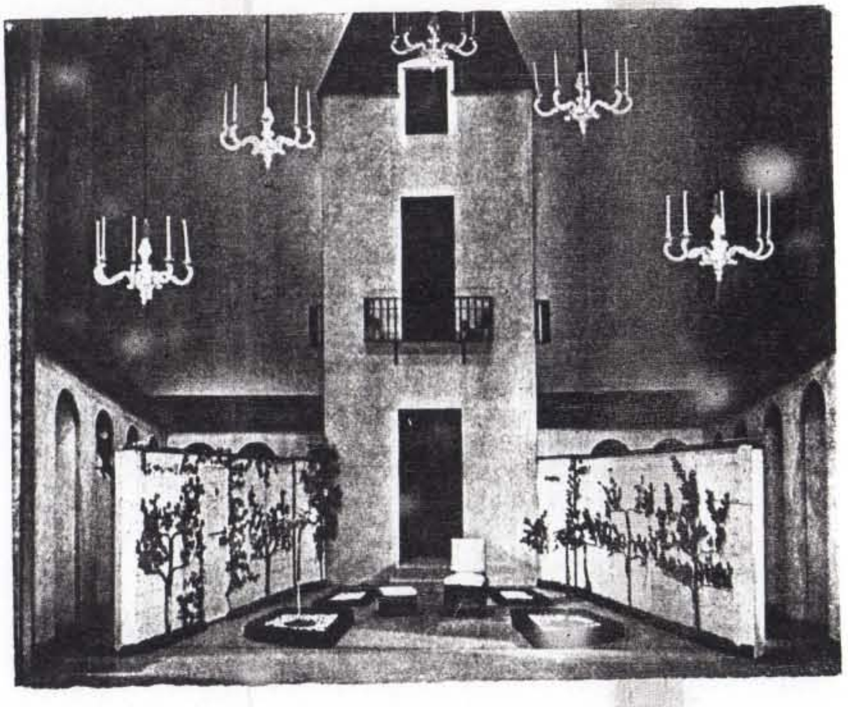
Jacques Copeau em *Como Quiserem*, de Shakespeare

tecto-decorador Francis Jourdain e de Louis Jouvet) um dispositivo cénico fixo, completamente apto a adaptar-se às mais variadas formas dramáticas e onde se encontrariam influências isabelinas. Sob a sua autoridade, constituiu uma companhia homogénea, disciplinada e entusiasta de jovens actores e lançou um apelo pedindo o apoio da juventude e do público letrado. Inspirando-se nas ideias de Gordon Craig e de Stanislavsky, tentou reencontrar «as leis do teatro». Sem uma base forte era uma quimera pensar viver durante muito tempo, mas Copeau, ultrapassando o seu revés material, salvou então o teatro francês dum falhanço rotundo e a sua influência foi determinante, tanto em França como no estrangeiro: o Teatro do Marais em Bruxelas com Jules Delacre, e sobretudo a vanguarda teatral nos Estados Unidos, devem-lhe muito. Embora Copeau poucos autores dramáticos tenha descoberto, representou peças de André Gide, de Roger Martin du Gard, de Henri Ghéon, de Charles Vildrac, de Jules Romains e dominou pela alta qualidade, a um tempo intelectual, artística e moral, dos seus espectáculos, montados sem o apoio de pintores. Os mais célebres representaram-se entre 1917 e 1924: *As Velhacarias de Scapin*, de Molière; *A Noite dos Reis* e *Conto de Inverno*, de Shakespeare; *A Princesa Turandot*, de Gozzi; *O Coche do Santíssimo Sacramento*, de Merimée; *Barberina*, de Alfred de Musset; o *Pão Caseiro*, de Jules Renard; *O Paquete Tenacity*, de Charles Vildrac; *A Jornada Louca*, de Mazaud. Jacques Copeau quis pôr de novo em causa todos os problemas, numa alta ambição de artista e de letrado, mas teve de interromper as suas actividades, à míngua de meios materiais que o público restrito ao qual se dirigia era incapaz de lhe fornecer... Retirado para a Borgonha, morreu em 1949, deixando em Charles Dullin e Louis Jouvet herdeiros directos e na *Companhia dos Quinze* (seguida dos «Copiaus»), sob a direcção de Michel

Louis Jouvet em *Knock*, de Jules Romains, na Comédia dos Campos Elísios, 1923



Cenário de Christian Bérard para *Escola de Mulheres*, de Molière, com encenação de Jouvet. Teatro do Ateneu, 1936. A cena fechada e aberta



A cena do camarote de *Madame Bovary*, segundo a encenação de Gaston Baty, no Teatro Montparnasse, 1936

Saint-Denis, uma jovem companhia animada do seu espírito, secundada pelo decorador-encenador André Barsacq. À Companhia dos Quinze se deve a revelação de um autor dramático, André Obey, com as representações de *Noé*, *A Violação de Lucrécia*, *A Batalha do Marne* e, mais tarde, *O Burlador e Maria*.

Charles Dullin separara-se de Copeau em 1919 para fundar o Atelier. Louis Jouvet faria o mesmo em 1922 para dirigir a Comédia dos Campos Elísios. Nesta época, Gaston Baty, que aprendera com Firmin Gémier e participara na encenação de *Édipo, Rei de Tebas*, de Saint-Georges de Bouhélier, no Circo de Inverno (1919), organizava o Teatro da Quimera, e Georges Pitoëff chegava a Paris vindo de Genebra. Numerosas companhias «independentes» se tinham, por outro lado, constituído, mas representavam irregularmente: assim, a *Petite-Scène*, de Xavier de Courville, que, em seguida, criaria o Teatro Arlequim; o *Canard Sauvage*, cooperativa de autores e actores que representou *A Sorridente Senhora Beudet*, de Denys Amiel e André Obey

(1920), ao mesmo tempo que os *Escholiers*, fundados no tempo do Teatro Livre e do Teatro de Arte por Georges Bourdon, ainda sobreviviam. Tudo isto representava uma espécie de revolta contra a comercialização crescente do teatro e devia conduzir inicialmente à formação do Cartel em 1926 (Jouvet, Dullin, Baty, Pitoëff) e depois ao nascimento das Companhias Jovens, em 1930, e, finalmente, à construção, segundo planos de Pierre Sonrel, de um Teatro de Ensaio para a Exposição Internacional de 1937, dirigido por Raymond Cogniat, à organização do Teatro Universitário, sob a direcção de Gustave Cohen, em 1933, do grupo dos Actores Itinerantes e do Teatro do Tio Sebastião, destinado à juventude, ambos dirigidos por Léon Chancerel, grupo donde saíram J.-P. Grenier e Olivier Hussenot, assim como Maurice Jacquemont, que montou nomeadamente a obra-prima de Federico Garcia Lorca: *A Casa de Bernarda Alba* (1949). É conveniente acrescentar ainda o Teatro das Quatro Estações, com André Barsacq, A Cortina de Paris, com Marcel Herrand e Jean Marchat, A Cortina Cinzenta, Os Companheiros de Notre-Dame, Os Teofilianos, o Teatro Antigo da Sorbonne... Uma certa descentralização deveria nascer desta actividade e destes esforços e, desenvolvendo-se, levar à formação de Centros Dramáticos regionais. Ao lado dos palcos, que chamavam a atenção de um público cada vez mais vasto, espécies de «laboratórios» de experiências cénicas tais como «Arte e Acção», criado por M. Autant e Madame Lara, multiplicavam as experiências, que iam da representação de *Partilha do Sul*, de Paul Claudel (1921), à de *Uma Estação no Inferno*, de Arthur Rimbaud. Apareceu mesmo, em 1927, um *teatro surrealista* sob o nome de Teatro Alfred-Jarry, dirigido por Roger Vitrac e Antonin Artaud; este último chegaria a idear um «teatro da crueldade», sublinhando o valor do feitiço no passado dramático.

Firmin Gémier (1866-1934), vindo do Teatro Livre, montara grandes espectáculos populares *(O Festival de Vaud)* na Suíça, com dois mil e quatrocentos participantes (1903); *A Grande Pastoral* no Circo de Inverno (1920) e fundou também um teatro popular ambulante (1919-1920) onde representava ora Shakespeare *(O Mercador de Veneza)* ora peças de tendência social. Após certos falhanços materiais, como, por exemplo, o de um Teatro Nacional Popular (1921), montou no Odéon *O Imperador Jones*, de O'Neill, interpretado pelo actor negro Habib Benglia, com cenários de Walter-René Fuerst. As suas ideias de encenação viriam a ser retomadas por Pierre Aldebert na altura de representações ao ar livre (no átrio da Notre-Dame, em Paris) e no Teatro Popular do Trocadero.

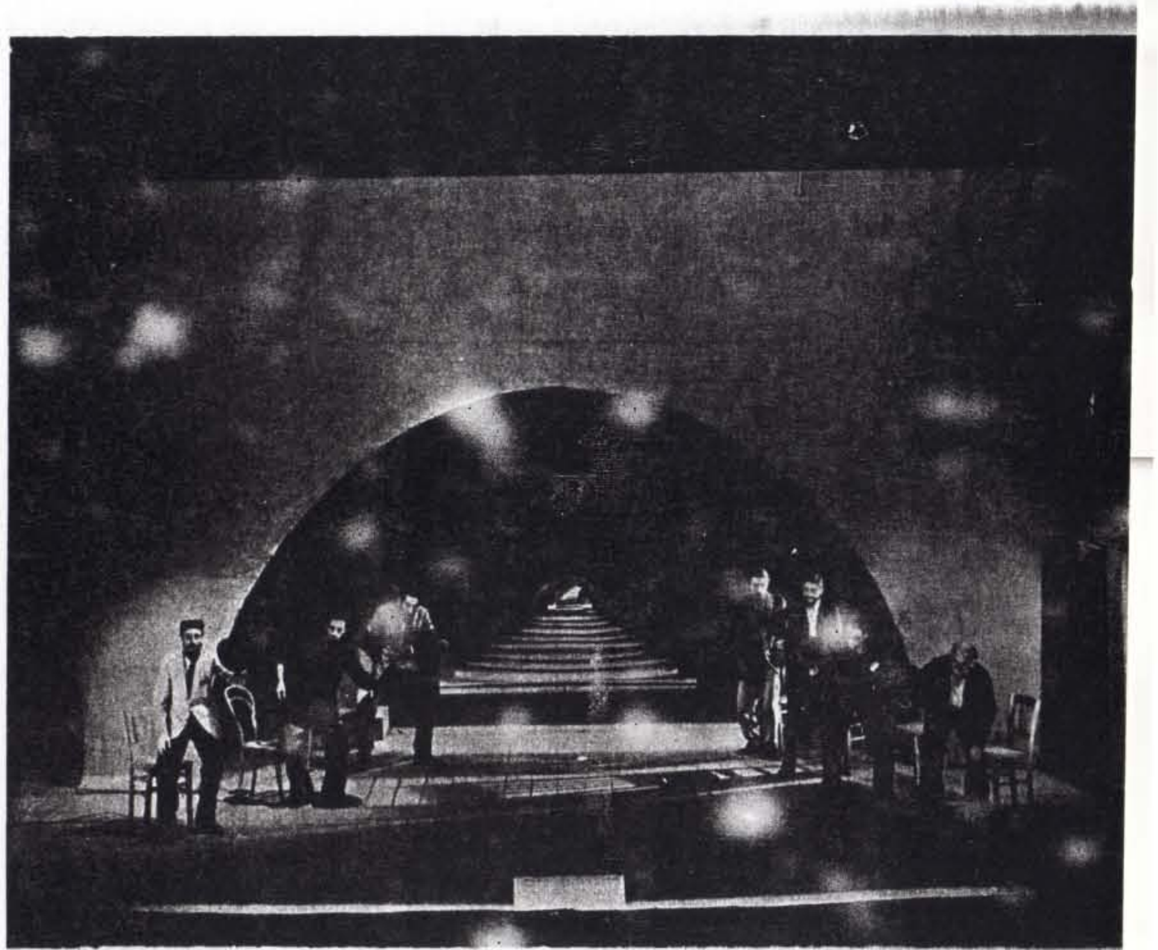
Charles Dullin (1885-1949), fundador do Atelier, teve o grande mérito de criar uma verdadeira escola de actores e homens de teatro, donde saíram Jean-Louis Barrault e André Barsacq. Animador desinteressado, procurando alcançar o espectáculo completo, montou as mais variadas peças, desde *A Vida É Um Sonho*, de Calderon de la Barca, ao *Volpone*, de Ben

Uma cena de *A Louca de Chaillot*, de Jean Giraudoux, criada por Jouvet no Teatro do Ateneu, em 1945, com cenários e guarda-roupa de Christian Bérard

Charles Dullin numa cena de *O Charlatão*, de Balzac. Teatro Sarah-Bernhardt, 1945

Jonson, de *O Avarento*, de Molière, a *Os Pássaros*, de Aristófanes (adaptada por Bernard Zimmer), do *Charlatão*, de Balzac, à *Antígona*, de Jean Cocteau, atraindo a si pintores como Touchagues e Jean Hugo, músicos como Darius Milhaud e Georges Auric. Animado de uma igual paixão pelo teatro, o seu aluno J.-L. Barrault deveria, após ter encenado *O Sapato de Cetim*, de Paul Claudel, na Comédia Francesa (1943), assumir a direcção do Teatro Marigny e montar e representar aí tanto o *Hamlet* como *O Processo*, de Kafka, e ressuscitar a arte da pantomima de Deburau, arte que Marcel Marceau impôs recentemente nos seus *Bip* ou, com a sua companhia, em *O Capote* (segundo Gogol), *As Três Perucas* (segundo Nestroy) e *Pierrot de Montmartre*.

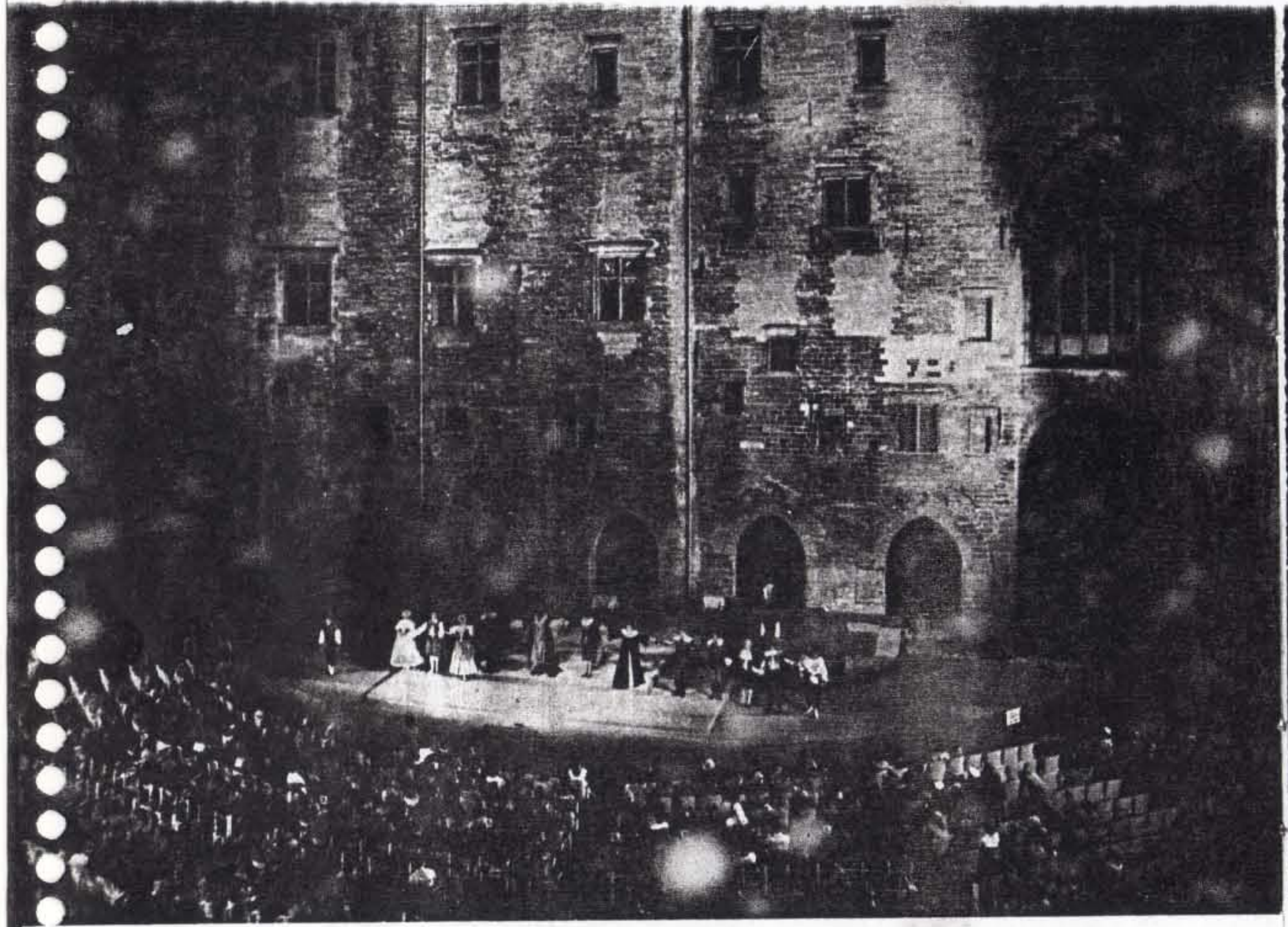
Gaston Baty (1885-1953) interessou-se bastante mais pela encenação e pela cenografia do que pela interpretação, marcando o seu gosto pessoal uma



Uma cena de *O Processo*, peça extraída do romance homónimo de Franz Kafka por André Gide e Jean-Louis Barrault. Encenação de Barrault com cenários de Félix Labisse. Teatro Marigny, 1947

originalidade por vezes discutida nos seus principais êxitos: *Maya*, de Simon Gantillon, *Cabeças de Reserva*, de J.-V. Pellerin (no Estúdio dos Campos Elísios, 1923-1924), e as suas adaptações do *Crime e Castigo* e de *Madame Bovary* no Teatro Montparnasse, que hoje tem o seu nome. J.-J. Bernard e Stève Passeur forneceram-lhe textos dramáticos. Mas Gaston Baty revelou o máximo do seu saber e do seu conhecimento dos elementos do espectáculo em certas obras clássicas de Molière e Musset *(Médico à Força, Os Caprichos de Mariana)* e em peças para marionetas.

A Georges Pitoëff (1886-1939) caberia o mérito de ter mantido em França, com a colaboração de Ludmilla Pitoëff, actriz notável, o conhecimento do teatro estrangeiro e de tê-lo servido como uma paixão total, um eclectismo vivo, passando do realismo ao simbolismo, demonstrando um talento imagina-



Dom Juan, de Molière, criado por Jean Vilar, no Palácio dos Papas.
Festival de Avinhão, 1953

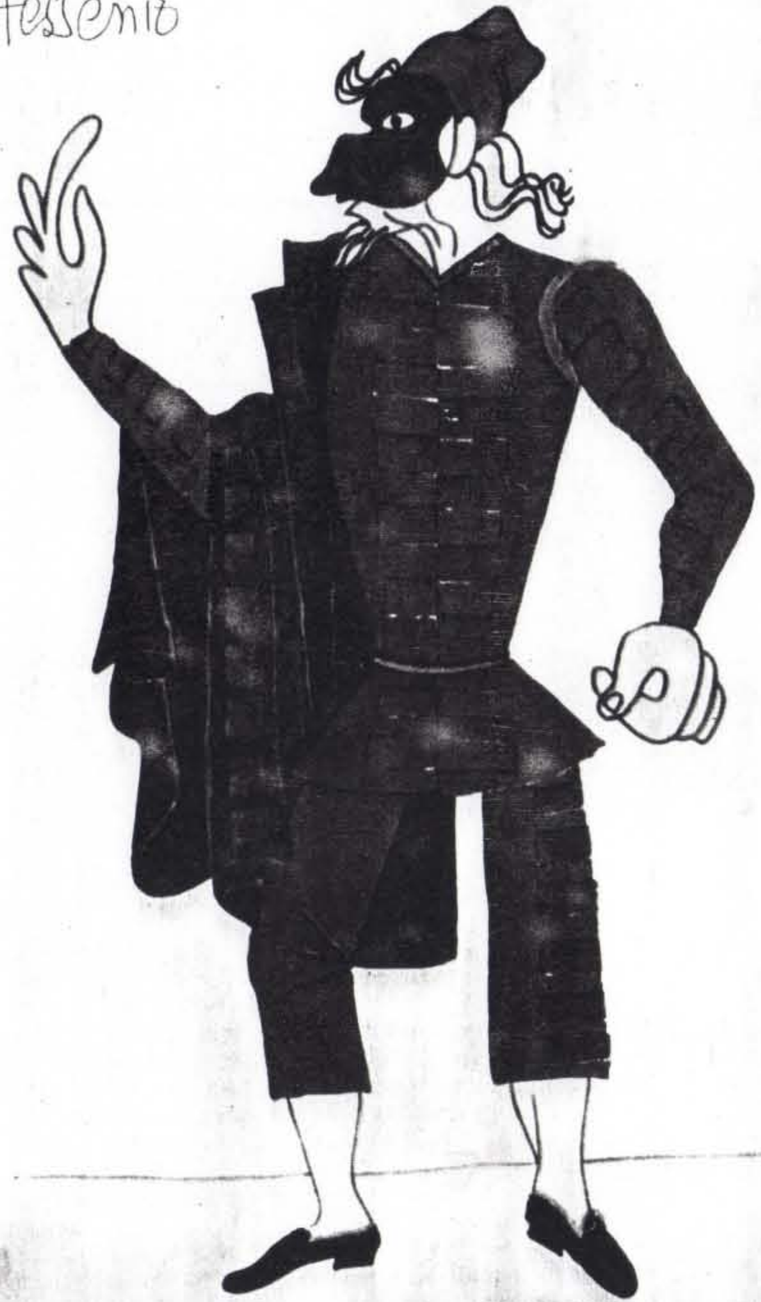
tivo por vezes estranho mas ao qual era difícil resistir-se. Mas se ele montou obras de Pirandello *(Seis Personagens à Procura de Autor)*, de Bernard Shaw *(Santa Joana)*, de Molnar *(Liliom)*, de Tchekov *(As Três Irmãs)*, de Oscar Wilde, de Bruckner, serviu também os autores franceses, em especial Lenormand com *Os Falhados* (criados em Genebra primeiro, em 1918) e sobretudo *O Devorador de Sonhos*.

Quanto a Louis Jouvet (1887-1951), é, com Jacques Copeau e Charles Dullin, a figura mais original do teatro francês desta época. Antes de entrar para o Vieux-Colombier, dirigira o Teatro de Acção da Arte (1908-1909) sob a égide da Universidade Popular do bairro de Santo António. Notado por Jacques Rouché, travara conhecimento com Copeau no Teatro das Artes, com Durec e Dullin (adaptação de *Os Irmãos Karamazov*, 1911). Foi ele quem desenhou o projecto do Teatro Garrick em Nova Iorque (1917), mais tarde Teatro Guild (1919), e quem colaborou na instalação do palco do Vieux-Colombier. Chamado a dirigir a Comédia Montaigne, em 1922, por Jacques Hébertot, director-geral dos Teatros dos Campos Elísios, onde Rolf de Maré apresentava os *ballets* suecos, Jouvet montava em cenários de sua autoria o *Knock*, de Jules Romains, e o *Malbrough Foi para a Guerra*, de Marcel Achard (1923). Foi após a fundação do Cartel que veio a travar conhecimento com Jean Giraudoux (1882-1954), encontro que decidiu em grande parte do seu êxito. O seu grande talento de actor e de encenador ia poder alimentar-se em novas fontes de textos dramáticos. Começa por estrear *Siegfried* (1928), depois *Anfitrião 38, Não Haverá Guerra de Tróia, Electra, Ondina* e, para terminar, *A Louca de Chaillot* (1945), ao mesmo tempo que realiza com Pierre Renoir, com audaciosas *trouvailles* de interpretação e

Gérard Philipe e Jean Vilar em *O Príncipe de Hamburgo*, de Kleist,
no Teatro Nacional Popular, 1954

Jean-Louis Barrault em *Malbrough Foi para a Guerra*, de Marcel Achard.
Foto Thérèse Le Prat

Fessenio



Maqueta de Gischia para o traje de Fessenio na «Calandria», de Bibbiena, representado no Festival de Arte Dramática de Avinhão em 1951 de encenação, três grandes obras de Molière: *Escola de Mulheres* (1936), *Dom Juan* (1947), *Tartufo* (1950), montadas com a colaboração do mais original cenógrafo de teatro, Christian Bérard. As criações clássicas de Jouvet levantaram por várias vezes polémicas, mas a espantosa perfeição das representações das obras de Giraudoux nunca foi posta em dúvida; elas serviam o subtil jogo de pensamento e de palavras do autor, a sua imaginação elegante, o seu virtuosismo dramático, a sua destreza em parodiar, em apresentar os anacronismos. Disse-se que um tal teatro apenas satisfazia um público culto, mas pode sustentar-se que uma tal linguagem, cheia de intelectualismo, ao mesmo tempo sensível, céptica e liberal, seria capaz de manter as suas virtudes quando a multidão popular viesse a ter, ela também, acesso à cultura. O teatro de Giraudoux é, sem dúvida, o mais representativo, pelo seu espírito e qualidade, entre tudo o que o teatro francês produziu de 1925 a 1946, já que o teatro místico de Paul Claudel (1868-1955) se liga ao período anterior, embora a sua obra apenas tenha sido conhecida, antes de 1914, por uma audiência limitada, com *A Anunciação a Maria, O Refém, O Pão Duro* e *O Sapato de Cetim*.

A obra dramática de Claudel, que, sem dúvida, domina o teatro contemporâneo, continua a ser uma obra fora do tempo. Ao poderoso génio de linguagem, testemunhando a mais alta tradição nacional, deve a sua grandeza, uma grandeza onde se exprime o pensamento místico, dificilmente acessível a quem não compartilhe a ideologia que o inspira. Por mais arrebatados que estejam pela sua paixão religiosa, os heróis de um tal teatro nunca se desligam da terra, são apenas «um elemento de composição num vasto conjunto».

Num outro plano, o teatro de Romain Rolland, que tanto lutou para servir «um teatro para todos», não conseguiu no seu tempo dominar os palcos. *Os Lobos, Aert, Liluli, Danton, 14 de Julho, Robespierre*, sobretudo, revelam aspirações humanas, generosas, sentimentos e ideias que os ligam à história nacional.

A influência do Cartel não deixou de se exercer felizmente num grande número de palcos, tornando pràticamente impossível qualquer representação que não se distinguisse por uma certa preocupação de qualidade, já que o público impunha as suas novas exigências. A própria Comédia Francesa, onde um actor-cenógrafo, Grandval, tentara renovar a encenação, iria preocupar-se, graças a Édouard Bourdet (1887-1945), em obter a colaboração de Copeau, de Dullin, de Jouvet e de Baty e renovar a apresentação dos seus espectáculos formando jovens «encenadores» (Pierre Dux, Jean Meyer, Julien Bertheau, 1936) que mais tarde deram as suas provas sobretudo depois que à Comédia Francesa se associou o Odéon (1946).

Não se poderia passar em silêncio o movimento, paralelo ao do teatro, que procura juntar as multidões nas praças públicas com a esperança de reencontrar no espectáculo um pouco dessa comunhão que fez a grandeza e a eficácia do teatro antigo e do teatro religioso da Idade Média. Reinhardt dera o exemplo montando *Todo-o-Mundo* em frente da catedral de Salzburgo, os irmãos Morax organizam o Teatro de Jorat na Suíça; os Maggi na Toscânia, com os seus temas históricos e religiosos, reanimam as velhas tradições; o encenador holandês Johan de Meester montara as Festas de Delft com uma encenação notável de *O Assaltante da Torre,* de Hermann Teirlinck (1923); Pierre Aldebert reconstituía *O Verdadeiro Mistério da Paixão* no adro da Notre-Dame (1935); Henri Ghéon representava o seu *O Mistério da Missa* no *Parc des Princes* (1936). *O Milagre de Teófilo*, de Rutebœuf, fora representado pelos Teofilianos no pátio da Sorbona e no adro da catedral de Chartres; finalmente, Jacques Copeau montara numa praça de Florença *Savonarola*; por outro lado, *O Nascimento de Uma Cidade*, de J.-R. Bloch, desenrolava-se no «relvado» do Velódromo de Inverno (1937).

Cabe um papel importante aos *ballets* suecos e aos espectáculos que foram apresentados no palco do Teatro dos Campos Elísios graças a Rolf de Maré sob a direcção de Jacques Hébertot. Com efeito, se os *ballets* suecos (1920-1924), com Jean Börlin, não tinham trazido nada de novo à coreografia, confirmaram a atracção que a colaboração de artistas originais podiam dar ao espectáculo, não se limitando a recorrer a pintores e músicos suecos *(A Noite de S. João, As Virgens Loucas)*, mas também a artistas franceses *(A Criação do Mundo*, de Darius Milhaud e Fernand Léger, *O Vendedor de Pássaros*, de Germaine Taillefer e Hélène Perdriat, *Descanso, ballet* de Erik Satie e Picabia, que incluía o filme de René Clair *Intervalo*). Por fim, em 1921, é neste palco que Jean Cocteau apresentará os seus *Noivos da Torre Eiffel*, um dos espectáculos mais interessantes do período entre as duas guerras, com música do Grupo dos Seis (Darius Milhaud, Honegger, Poulenc, Auric, Germaine Taillefer e Louis Durey), cenário de Irène Lagut e espantosas máscaras e figurinos de Jean Hugo. Acontecimento importante na história do teatro pelos seus achados expressivos e burlescos, pela criação de uma unidade cénica.

O *ballet* continuava a triunfar e conquistava os palcos oficiais, onde Serge Lifar prosseguiria na renovação da arte de Fokine, de Massine e de Balanchine. Estava-se já longe das «pontas» de Maria Taglioni e dos primeiros *fouettés* importados de Milão por Perina Legnani. Fixavam-se uma coreografia e uma técnica verdadeiramente «modernas» sobre as quais iriam então exercer as suas influências a dança negra e o «jazz», a partir de 1924. Serge Lifar introduziu o expressionismo plástico em *Valsa de Mefistófeles*, em *Electra* e, depois, uma espécie de neoclassicismo em *Ícaro* e na reposição de *O Espectro e a Rosa,* com a Spessivtseva (1935).

Graças a Ida Rubinstein, que tornara já possível a criação da imensa obra de Claude Debussy *(O Martírio de S. Sebastião*, de D'Annunzio, com cenários e figurinos de Bakst, em 1911), foram representados em Paris faustosos espectáculos como a *Perséfona* de André Gide, com a colaboração de Stravinsky e André Barsacq. O alemão Kurt Jooss, criador de *ballets* expressionistas, a quem se deve *A Mesa Verde* (1926), célebre *ballet* satírico, revela-se em seguida.

Daí em diante a participação dos pintores entrara de tal forma nos hábitos que os cenógrafos «profissionais» iriam desaparecer. Hoje, em todos os países, a maior parte dos pintores de talento trabalha ocasionalmente na criação de cenários e figurinos. O êxito total de Picasso com a cenografia do

Tricórnio (de Falla e Massine) acabou com todas as objecções (1919). Certos artistas especializaram-se mesmo neste sector; citemos, entre eles, Christian Bérard, Jean Hugo, Touchagues, André Barsacq (o animador do teatro do Atelier), René Moulaert, Pierre Aguetant, Vakhévitch, Gischia, J.-D. Malclés, Labisse, François Ganeau, Fernand Léger, Pignon, Couteau, Suzanne Lalique. Gaston Baty, Georges Pitoëff e, ocasionalmente, Louis Jouvet desenhavam eles próprios os cenários e os figurinos das peças que encenavam. Jean Cocteau fez o mesmo.

No sector da ópera, a época assinala-se por produções representativas. Após o *Fervaal* de Vincent d'Indy (1897), *O Ataque ao Moinho* (1892) e o *Messidor* (1901) de Alfred Bruneau, após o romance musical de Gustave Charpentier *Luísa*, levando pela primeira vez à cena lírica o trágico quotidiano da vida, é *Peléas e Melisandro*, a obra-prima de Claude Debussy, que marca uma das grandes datas da música francesa, assim como *Penélope* (1913), de Gabriel Fauré; *Ariana e Barba Azul*, de Paul Dukas (1907), *A Hora Espanhola, Dáfnis e Cloé* (1912), *Minha Mãe Gansa, A Criança e os Sortilégios* (1925), de Maurice Ravel; *O Festim da Aranha* (1912) e *Padmavati* (1923), de Albert Roussel; *Cristóvão Colombo, Maximiliano, Bolívar,* de Darius Milhaud; *Joana d'Arc na Fogueira,* de Arthur Honegger (1951, encenação de Jean Doat, cenários e figurinos de Yves Bonnat); *A Cartuxa de Parma*, de Henri Sauguet, *L'Aiglon*, de Jacques Ibert e Honegger; *Salomé*, de Florent Schmitt.

Nota-se assim que, de maneira indiscutível, as criações mais recentes no domínio da comédia e do drama devem muito aos encenadores. O talento dos comediantes, dos cenógrafos e também dos músicos serviu indiscutìvelmente a unidade de alguns espectáculos, ao passo que, excepção feita para alguns (Claudel, Giraudoux, Romain Rolland), os autores continuam a ser hábeis «fazedores de diálogos». A arte dramática francesa só apenas excepcionalmente reencontrou o equivalente, sob as novas formas, do que fora a grande comédia burguesa. Não que faltasse o talento, mas sim porque os autores, tendo muitas vezes medo de encarar a realidade de frente, evitaram os «grandes temas».

Pelos seus êxitos distinguem-se, ao lado de Jules Romains *(Knock),* de Jean Cocteau *(Os Pais Diabólicos)*, de André Obey *(A Violação de Lucrécia)* e de H.-R. Lenormand *(Os Falhados)*, já citados: Armand Salacrou *(A Terra É Redonda)*, Marcel Achard *(João da Lua)*, Gabriel Marcel, Jean Anouilh, Cl.-A. Puget. Isolados, em certa medida, Paul Raynal com *O Túmulo sob o Arco do Triunfo*, tragédia profundamente humana sobre a guerra, Jean-Paul Sartre com *As Moscas* e *A Prostituta Respeitosa,* onde se afirma um sentido dramático ao serviço de uma sátira de grande nível, Henri de Montherlant com *Port-Royal*, Emmanuel Roblès com *Montserrat* e Roger Vaillant com *O Coronel Foster*, escreveram obras que reflectem ou provocam reflexões típicas da sua época. O êxito popular das comédias de Marcel Pagnol *(Topázio, Marius, Fanny)* consagra um género que continua a manter as suas virtudes.

Convém assinalar, por fim, as recentes experiências dramáticas de poetas como Audiberti *(O Mal Corre)*, Arthur Adamov *(Ping-Pong)*, Samuel Beckett e Eugène Ionesco.

Mas uma análise das relações entre o espectáculo e os espectadores revela um divórcio quase completo entre o palco e a sala, salvo no que diz respeito a obras de diversão (circo, *music-hall*, etc.); é este divórcio que Jean Vilar tenta suprimir sobretudo no Teatro Nacional Popular, que dirigiu de 1951 a 1963, procurando criar condições de representação novas, para vastas audiências, de peças clássicas e, quando pode, de obras originais. Jean Vilar procurou um estilo cénico próprio para tornar acessíveis ao grande público as obras-primas do passado, tentando voltar a dar todo o valor à poesia dramática — o que conseguiu com *O Cid, Cinna, Lorenzaccio, Ruy Blas* e igualmente com *Morte na Catedral* de Eliot, *O Príncipe de Hamburgo* de Kleist e *Mãe Coragem* de Brecht.

Outros encenadores, como J.-L. Barrault, garantem a continuidade do teatro francês: Jean Mercure, Jean Darcante, André Barsacq, Raymond Rouleau, Georges Vitaly, Pierre Valde, Michel Vitold, Jacquemont, Hermantier, Jacques Fabbri.

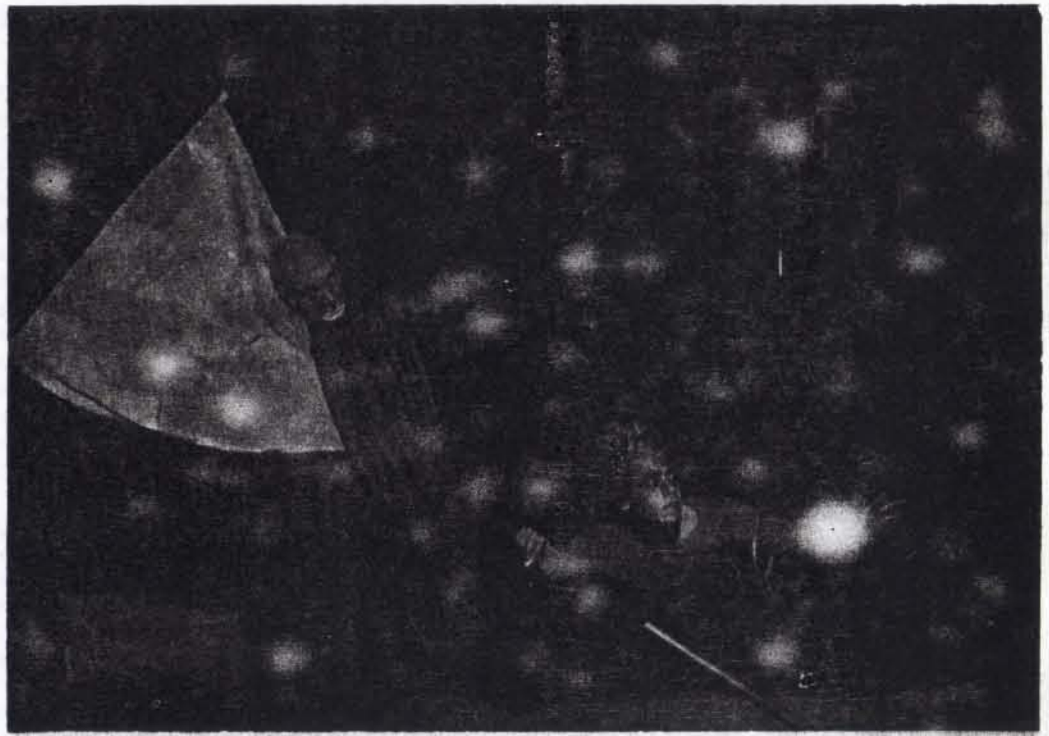
O teatro contemporâneo em França é, tìpicamente, um teatro de transição.

A BÉLGICA E OS PAÍSES BAIXOS

Na Bélgica, o teatro de língua francesa tem sido sempre influenciado ou mesmo dominado pela arte dramática francesa. Assim, Maurice Maeterlinck (1862-1949) é considerado como fazendo parte do teatro francês e a sua obra foi quase toda estreada em França na época do simbolismo. Ele forneceu a Claude Debussy o tema do seu drama lírico *Peléas e Melisandro*, que continua a ser um dos grandes marcos da música e do teatro, e a sua *féerie*, *O Pássaro Azul* serviu de pretexto a algumas das mais originais experiências de novos meios de apresentação cénica tanto na Rússia como na Alemanha ou em França. É necessário dizer que este teatro tão importante para a história não parece destinado a sobreviver em virtude exactamente da exemplar afirmação do seu carácter simbólico. A sua poesia não se adapta hoje à expressão da representação tal como ela evoluiu após 1914. Georgette Leblanc pôs todo o seu talento e sensibilidade ao serviço de certas representações dadas na abadia de Saint-Wandrille. Não parece no entanto que semelhantes iniciativas possam vir a ser retomadas. *A Princesa Malcine* (1889), *A Intrusa* (1890), *Peléas e Melisandro* (1892), *A Morte de Tintagiles* (1894), *O Pássaro Azul* (1908), *Irmã Beatriz* (1910) e *O Burgomestre de Stilemonde*, que exalta o heroísmo dos Belgas sob a ocupação alemã (1918), são as obras principais de Maurice Maeterlinck. O poeta Émile Verhaeren (1855-1916) escreveu igualmente para o teatro *O Claustro* (1900), *Filipe II* (1904) e *Helena de Esparta* (1912); Henry Kistemaeckers (1872-1938), autor de *A Labareda* (1912), é considerado como um autor «parisiense». Foi necessária a verve especial de Frantz Fonson e de Fernand Wicheler, em *O Casamento da Menina Beulemans* (1910), para trazer ao teatro belga uma certa verdade popular; foi necessário, finalmente, o talento original, onde domina a truculência (uma truculência muito literária), de Fernand Crommelynck (1885-1970), com *O Corno Magnífico* (1921), *Os Amantes Pueris, Tripas de Ouro* (1930) e *Quente e Frio* (1934), para trazer ao teatro belga de língua francesa a virtude de um certo génio dramático nacional.

No que respeita a experiências realizadas na Bélgica, paralelamente às que se realizaram em França a partir de 1918, o Teatro do Marais, com Jules Delacre, ao qual sucedeu Raymond Rouleau, foi o que deu o maior e mais importante contributo.

Foi no século XVII que o teatro neerlandês viveu uma era gloriosa: o seu maior dramaturgo é Joost van den Vondel.



Uma cena de *Lúcifer*, de Vondel, no Teatro Popular Flamengo, de Bruxelas, em 1924. Encenação de Johan de Meester. Cenário e guarda-roupa de René Moulaert

Nos Países Baixos assiste-se sobretudo a representações estrangeiras mesmo depois de alguns palcos terem sido preparados para gozo da burguesia. O repertório é baseado alternadamente na Inglaterra, na Alemanha e depois nos países escandinavos.

O último tragediógrafo clássico, Snoek, foi chamado, na época de Luís, irmão de Napoleão, a dirigir o Teatro Municipal de Amsterdão. E, após a restauração da dinastia dos Oranges, Corneille e Racine obtiveram ainda algum êxito, de tal forma que Rachel representará em Haia em 1846. Mas os melodramas românticos e os dramas de Hugo ràpidamente prenderam a atenção da multidão, enquanto nas praças públicas, perante espectadores populares, o *Ricardo III* de Shakespeare e *Lúcifer* (1654) de Vondel continuavam a ser representados. Na realidade, os actores não deixaram de representar sobre tablados senão no último terço do século XIX. O êxito ia para as comédias sentimentais alemãs, depois para as de Scribe, antes do aparecimento das de Sardou. É em 1870, com a criação da Escola de Comédias em Amsterdão e com a construção de novas salas, que a vida do teatro começa a tomar um carácter mais definido. A voga considerável das obras de Ibsen, de Björnson, de Srindberg e do teatro naturalista devia facilitar ainda o aumento de companhias e agrupamentos: em 1888 alguns amadores fundam a União Teatral *(Toneelvereniging)*, a exemplo do Teatro Livre de Antoine, e a Associação Real do Teatro Neerlandês consagra o carácter semioficial deste movimento, servido pelo prestígio de um grande actor popular, Louis Bouwmeester. Apareceram novos autores: Emants escreve peças sob a influência escandinava, e depois dele Herman Heijermans (1864-1924), participando das ideias socialistas do fim do século, faz nas suas peças uma pintura comovida, e muitas vezes com um alto sentido cómico popular, da vida e dos costumes do seu tempo, de tal forma que as suas peças obtêm imediato êxito *(Ahasverus, O Ghetto, A Boa Esperança)*.

Uma verdadeira renovação do teatro neerlandês só começaria cerca de 1914 através de uma transformação do repertório e a difusão de uma cultura maior entre os actores, sobretudo graças à iniciativa de dois intelectuais, Willem Royaards e Eduard Verkade, influenciados pelas ideias de Gordon Craig, de Appia e pelos exemplos de Reinhardt.

Este teatro de língua flamenga, ao qual pertence a criação da célebre personagem *Pickelhering*, comum à Bélgica e aos Países Baixos, teve talvez a mais bela aventura nestes países no Teatro Popular Flamengo *(Vlamsche Volkstooneel)*, empresa generosa e desinteressada a propósito da qual Michel de Ghelderode declarava: «Acabe-se com o *stock* das experiências.» Com um dispositivo cénico desenhado por René Moulaert, a quem pertenciam também os cenários e os figurinos, esta companhia, dirigida por Johann de Meester, representava por toda a parte onde era possível e para multidões. O seu repertório compreendia um certo número de obras características, tais como o *Lúcifer* de Vondel e *Tyl* de Anton van de Velde.

Michel de Ghelderode (1898-1962) é o seu dramaturgo preferido. De 1915 a 1939 escreveu perto de cinquenta peças. Grande admirador de Shakespeare e dos Espanhóis, revelou-se um temperamento acerbo, carnal, atormentado, em obras sombrias e violentas onde as personagens, muitas vezes excepcionais (desequilibrados, prostitutas, semiloucos, etc.), procuram na angústia uma solução para o problema do bem e do mal; disse-se do teatro de Ghelderode que ele tinha um «cheiro a enxofre». Mas é notório que o génio de Brueghel o Velho e de Jerónimo Bosch não é estranho ao seu. (As suas principais peças são: *A Morte do Doutor Fausto, Magia Vermelha, Escola de Bobos, Barrabás, Dom Juan, A Farsa do Tenebroso, Cristóvão Colombo, As Pequenas Imagens da Vida de S. Francisco de Assis.*) Johann de Meester organizou e representou numerosos espectáculos de indiscutível originalidade, sempre imbuídos de espírito nacional, sobretudo nas suas últimas experiências, em busca de um estilo, com a Comédia Neerlandesa e com espectáculos na praça pública na altura, por exemplo, das festas de Delft (1923) e da Libertação dos Países Baixos, em Leyde (1925), em colaboração com o dramaturgo Herman Tierlinck, manifestações teatrais de que já falámos.

A INGLATERRA DE 1830 AOS NOSSOS DIAS

A época vitoriana foi de uma grande pobreza no teatro. O verdadeiro romantismo esgota-se. Uma certa reacção contra os seus excessos reconduz o espírito nacional a uma procura de equilíbrio entre o sentimento e a razão. Começa uma época de prosperidade que se estende até ao último quarto do século, uma época de confiança e de optimismo. A burguesia inglesa pretende instalar-se com segurança na ordem geral. O *Reform Act* não podia deixar de favorecer a estabilidade política e social desejada e também a paz no desenvolvimento contínuo do progresso material com a salvaguarda das convenções morais e puritanas, sempre vivas na classe média, que via, enfim, chegada a altura de participar no poder e se mantinha preocupada apenas com o impulso da produção industrial e do comércio. As invenções e as descobertas facilitam por outro lado o enriquecimento e o tráfico marítimo não deixa de aumentar. A vida transforma-se cada vez mais e a primeira exposição internacional e universal, confirmando o estado feliz da situação e permitindo avaliar-se dos progressos realizados, terá lugar em Londres em 1851.

No teatro, manifesta-se uma certa tendência para o realismo, talvez um pouco devido a esta burguesia inglesa revelar «satisfação pelas suas próprias virtudes» (Sir Edmund Gosse), mas pràticamente apenas triunfam os melhores actores, particularmente Edmund Kean, no início, depois Henry Irving (1838-1905). Será preciso aguardar-se até cerca do ano de 1860 para se notar um certo movimento de ideias contra a ordem estabelecida, os lugares-comuns e a calmaria dos palcos. Nesta época, as teses biológicas de Darwin, o evolucionismo de Spencer provocam discussões e disputas em todo o mundo. Os ingleses, porém, estão mais interessados no dinheiro do que na procura da verdade, embora a instrução se expanda e o Estado se encaminhe para uma forma mais democrática. A partir daí a origem dos escritores deixará de ser exclusivamente burguesa e as convicções antigas ficarão um pouco abaladas, de tal forma que a inquietação nascerá nos espíritos hesitantes, postos perante as conclusões materialistas dos economistas e as afirmações vacilantes do espiritualismo. Vários e opostos movimentos vão abalar o país, uns suscitados pelos protestos veementes de Carlyle em nome de um idealismo místico, outros pela cruzada de Ruskin a favor de uma certa «religião de beleza», a única capaz, segundo ele, de criar relações válidas entre a arte e a sociedade, outros ainda pelos poemas apaixonados de Tennyson e de Robert Browning contra o racionalismo... O pré-rafaelismo acabará por cair no artificial, ao passo que G. Rossetti e William Morris tentarão um simbolismo difuso que precipitará a decadência até à concepção fatal, e um pouco mórbida já, da vida que se abandona às alucinações, ao imaginário, na esperança de fugir à verdade.

Uma parte desta época (1830 a 1875) apenas produz frutos no romance, como por exemplo o sentimentalismo de Dickens, que obtém um imorredouro e justo êxito.

Um certo romantismo, sob a influência de Byron e Shelley, manter-se-á quase até ao fim do século através das obras mais diversas. A partir de 1875 a era vitoriana é abalada por um grande número de acontecimentos internos e externos até rebentar a guerra mundial de 1914-1918.

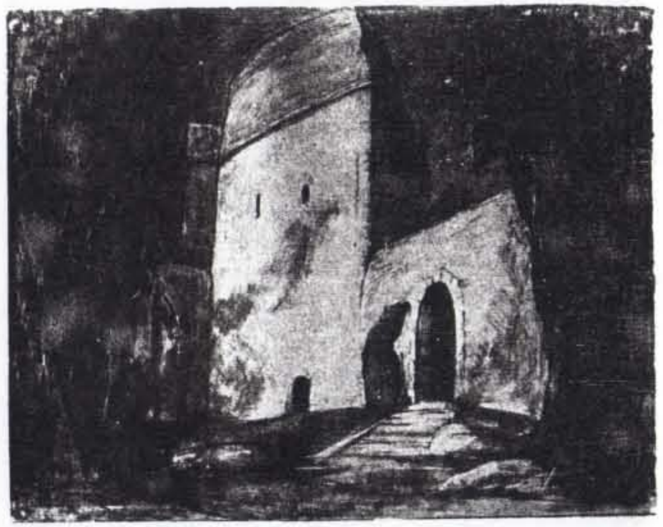
Alguns intelectuais tentam então refugiar-se no culto da arte pela arte (George Moore) sob a evidente influência do neo-romantismo de Swinburne. Em geral, considera-se que existe entre a ciência e a arte um antagonismo irredutível. As tendências no fim do século atingem a maior diversidade: naturalistas (com Stevenson), simbólicas (com Oscar Wilde), sociais (com Wells); ao mesmo tempo, cedendo a uma necessidade de libertação material, após a libertação intelectual, definir-se-á uma certa renascença céltica (o *Home rule*). No teatro representa-se um grande número de autores estrangeiros. Num clima tão incerto, as ideias teóricas e intransigentes de Gordon Craig não podiam ser acolhidas. Gordon Craig empreende, por isso, uma viagem pela Europa e não voltará mais à sua pátria. Os autores ingleses continuam na sua maior parte a utilizar-se da retórica dramática como Lord Alfred Tennyson (1809-1892), na sua «trilogia da história inglesa», publicada entre 1875 e 1879: *Rainha Maria, Heraldo* e *Becket*.

Como nos outros países, observa-se sem dúvida uma vontade episódica de reforma das convenções estabelecidas, e Londres possui também o seu Teatro Livre, pois desde 1891 Bernard Shaw tem vindo a revolucionar tudo e funda com Jack T. Grein um Teatro Independente onde se representará principalmente Ibsen. Naturalismo, realismo, simbolismo, peças de tese surgem igualmente nos palcos das províncias e nos meios mais diversos.

Dois irlandeses, Oscar Wilde e Bernard Shaw, foram — por mais opostas que sejam as suas formações — os verdadeiros animadores deste despertar. Oscar Wilde (1856-1900) renovou completamente a comédia inglesa agonizante. Este génio terrível, formado no simbolismo e no imoralismo, revelou-se um escritor teatral de humor paradoxal, de graça intelectualista, mas dotado de um singular dom de observação e de transfiguração. Obras como *Salomé*, escrita em francês (montada por Lugné-Poe em Paris em 1894, com Sarah Bernhardt no papel principal), a comédia *O Leque de Lady Windermere*, onde se ligam o patético e o cómico romanesco, a farsa *A Importância de Ser Leal*, jamais desaparecerão dos palcos, em virtude quer de uma pintura impiedosa dos costumes da aristocracia inglesa (de nascença ou de fortuna) quer de uma crítica de ideias em que se defrontam os heróis. Oscar Wilde é, tìpicamente, o que então se chamava «um espírito moderno», quer dizer, um artista amoral, um insatisfeito, professando um esteticismo sensual, provocando o escândalo, e considerado como indesejável pela sociedade estabelecida, que o persegue e o condena. Influenciado por um certo número de escritores (Hugo e Zola, por exemplo) que ele renegará, exerceu por seu turno grande influência em vários escritores, e talvez mais em França e na Itália do que em Inglaterra.

Bernard Shaw (1856-1950) representou, não sòmente no teatro mas também na literatura e na política, um papel de primeiro plano graças à sua viva-

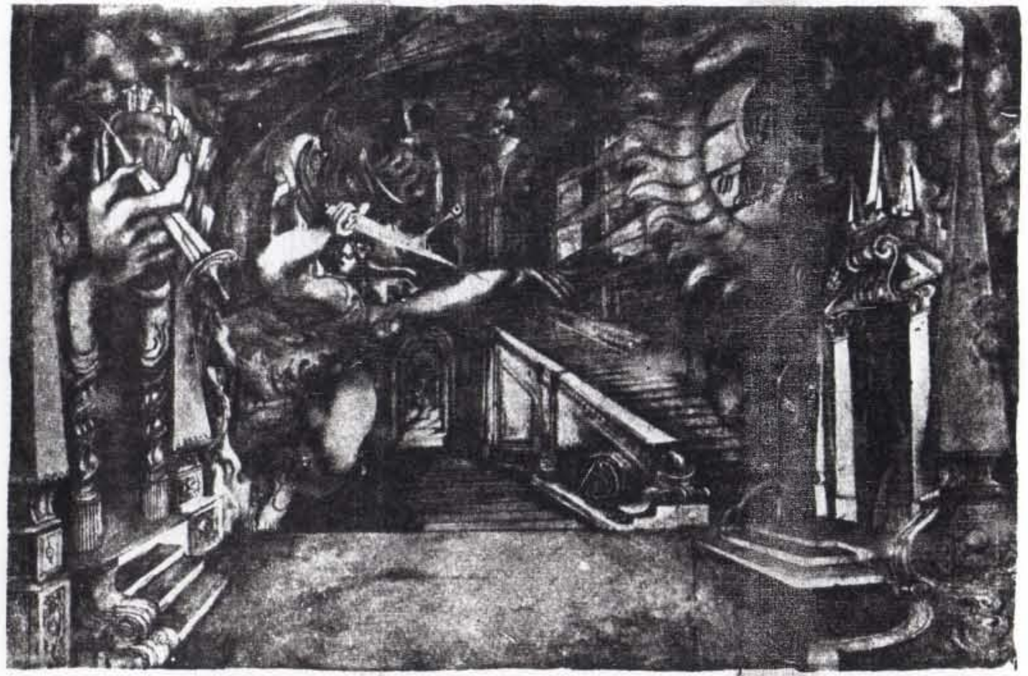
A Profissão da Senhora Warren, de Shaw (primeira representação), pela Stage Society, no teatro particular do New Lyric Club, em 1902 cidade de espírito, ao seu sentido pessoal da arte de escrever, às manifestações diversas de um génio original. É um anarquista de temperamento que sofreu a influência do marxismo, um artista exaltado pelo gosto da contradição e do paradoxo. Diz-se dele que foi tudo menos um pensador, o que é exacto, mas ele soube apresentar admirávelmente ideias em diálogo de teatro. Espantoso panfletário, temperamento generoso, preocupado com o destino dos homens, denunciou, como nenhum outro dramaturgo seria capaz de fazer, os vícios sociais modernos. Rico de imaginação, observador implacável, odiando a hipocrisia sob todas as suas formas, soube dar à sua obra dramática uma vida intensa, com um tom aliás tão gracioso que a burguesia inglesa suportou de boa vontade a sua irreverência. É certo que se classificou a si mesmo de «saltimbanco», mas também escreveu no seu primeiro manifesto da *Sociedade Fabiana* (em 1884): «Preferimos enfrentar uma guerra civil a suportar um outro século de sofrimento como este.» Por isso se empenha na luta contra a miséria da classe operária inglesa. Compreende-se assim que Shaw tenha defrontado resistências da censura e o escândalo, de cada vez que atacava a religião, o amor, a virtude puritana, o snobismo... Assim *A Profissão da Senhora Warren* (1893), proibida pela censura inglesa, só pôde vir a ser montada em 1902 pela *Stage Society* em representação privada. A estrutura das comédias de Shaw é exclusivamente cómica e daí que a seu respeito se pronuncie muitas vezes o nome de Molière. No seu prefácio às *Peças Agradáveis*, o autor de *Cândida* afirmou: «Entre o drama teatral e a história ou a religião não é possível traçar nenhuma fronteira a não ser a que é possível estabelecer-se entre a atitude teatral e a conduta dos homens», o que é característico do seu espírito. As suas obras principais tornaram-se todas «clássicas»: *O Herói e o Soldado, César e Cleópatra, A Carroça das Maçãs* e essa *Santa Joana* cujo êxito foi tão grande em Berlim com Elisabeth Bergner, como em Paris com Ludmilla Pitoëff, em Moscovo com Alice Coonen, ou em Londres com Sybil Thorndike.



Maqueta de cenário para a representação de *Salomé*, de Oscar Wilde, no King's Hall, em 1906, por Charles Ricketts

A cena do tribunal em *Santa Joana*, de Shaw, com a actriz Sybil Thorndike, no New Theatre, em 1924

Três outros irlandeses intervieram ainda no teatro com uma autoridade singular: J. M. SYNGE, W. B. YEATS e O'CASEY. Desde 1899 o teatro irlandês aparece estreitamente ligado à luta nacional do país com a fundação do Movimento Dramático Irlandês e do Teatro Nacional Irlandês, onde se distinguem especialmente W. B. Yeats e Lady AUGUSTA GREGORY (1852-1932). GEORGE WILLIAM RUSSELL (1867-1935) e EDWARD MARTYN (1859-1924) ligam-se igualmente a este movimento teatral. A fim de servir as novas ideias, funda-se em 1904 o Teatro da Abadia, onde serão representadas peças escritas



Este cenário, realizado por Leslie Hurry para um bailado, *Hamlet*, interpreta a visão do herói, moribundo, de Shakespeare. Sadler's Wells, 1942.

tanto em língua inglesa como gaélica. O *Gaelic Drama*, em Dublin, consagrar-se-á em seguida e exclusivamente às obras nesta última língua; o *Ulster Theatre*, saído do *Ulster Group Theatre* em 1939, reunirá a maior parte dos numerosos autores dramáticos irlandeses e o *Dublin Gate Theatre* (criado em 1928) apresentará um repertório universal (Ésquilo, Shakespeare, Goethe, Tchekov, O'Neill, etc.). O Festival do Teatro da Abadia em 1938 foi o remate da produção irlandesa tanto numa língua como noutra.

J. M. Synge (1871-1909) foi um dos autores que se esforçaram por fugir à realidade através dos sonhos. O seu teatro procura descrever um certo mundo misterioso, secreto, que existiria em cada indivíduo e em cada acontecimento. É um teatro simultâneamente épico e fantástico onde a realidade e a lenda procuram fundir-se até se identificarem. Uma certa força dramática se liberta, participando na acção tanto como a poesia; citemos, entre as suas obras: *A Sombra da Ravina*, *A Fonte dos Santos*, *Deirdre das Dores* e, por fim, a sua obra-prima, *O Valentão do Mundo Ocidental*.

Foi no Teatro da Abadia que William Butler Yeats (1865-1939) pôs em cena a mitologia céltica com *A Terra que o Coração Deseja* (1894), *O Capacete Verde* (1910). Ele preocupou-se fundamentalmente em definir uma certa forma de poesia dramática que lhe é específica e o distingue de outros autores

ingleses interessados pelo teatro: *O Relógio de Areia* (1903), *Os Ciúmes de Emer* (1916), *Purgatório* (1938).

Sean O'Casey (1884-1964) revela um realismo cru e um sentido da grandeza que dá aos seus temas e ao seu diálogo, a despeito de certas brutalidades, uma eloquência por vezes excessiva, um tom altamente dramático e muito pessoal. É nas suas peças que melhor se reflecte talvez a actualidade histórica e trágica do seu país e do seu tempo, assinalada pela repressão inglesa e pela guerra civil (*A Sombra de Um Franco-Atirador*, 1923; *Juno e o Pavão*, 1924; *O Arado e as Estrelas*, 1926).

O movimento teatral iniciado em Dublim chega a Manchester e Liverpul, onde são fundados diversos teatros de repertório: por iniciativa de H. Granville-Barker, que dirige o *Court Theatre* (1904-1907), o repertório clássico foi rejuvenescido com encenações inspiradas em novas tendências, e revela, por exemplo, a obra dramática de John Galsworthy. Sob a direcção de Edith Evans, a *Elisabethan Stage Society* obtém êxito. É sobretudo a partir de 1912 o *Old Vic Theatre* de Waterloo Road impõe-se após uma carreira movimentada: é com efeito o Teatro do Royal Cobourg, construído por volta de 1816, que, rebaptizado *Royal Victoria Hall* em 1833, se tornou em 1880 uma espécie de café-concerto com o nome de *Old Vic*. Ora, com o desígnio filantrópico de lutar contra a depravação que reinava neste bairro miserável de Londres, Emma Cons e, mais tarde, Lilian Baylis, decidiram convidar grandes artistas para lá representarem. Após 1914 todos acorreram lá para representar Shakespeare. Assim, o *Old Vic*, pela emulação e entusiasmo que provocou, tornou-se hoje um grande teatro, dirigido por John Burrel, com o grande actor e homem de teatro Sir Laurence Olivier e Ralph Richardson.

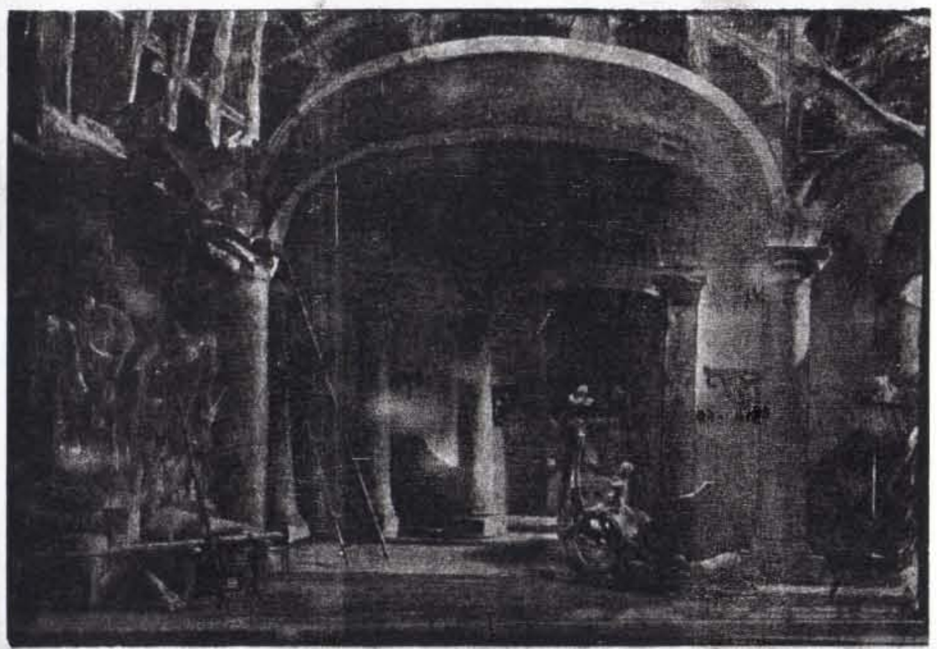
Foi antes da Primeira Guerra Mundial que se representaram as comédias sentimentais de Arnold Bennett (1867-1931): *Marcos Miliários*, 1912; *A Grande Aventura*, 1913.

A este mesmo período pertencem *O Admirável Crichton* (1902), *Quality Street* (1902), *Peter Pan* (1904) e *Querido Brutus* (1917), que consagram o êxito de Sir James Matthew Barrie (1860-1937), e *Lady Frederick* (1907), de W. Somerset Maugham (1874-1965). É então que John Galsworthy (1867-1933) afirma a vivacidade da sua emoção e uma força dramática notória nas suas obras, onde se nota a influência russa e escandinava, opondo o indivíduo à sociedade, com peças realistas, morais, sociais: *Lutas* (1909), *A Justiça* (1910), *A Multidão* (1914), acabando por apresentar na peça *O Jogo Desesperado* (1920) um verdadeiro conflito de classe. Pode ainda ligar-se a este género de realismo social o que se nos depara nas obras de Stanley Houghton (1881-1913), principalmente em *Hindle Wakes* (1912).

Mas é necessário dizer que entre 1918 e 1940 é especialmente o gosto pela ópera, pelo *ballet* (sob a influência dos *ballets* russos) e pelo *music-hall* que se desenvolve.

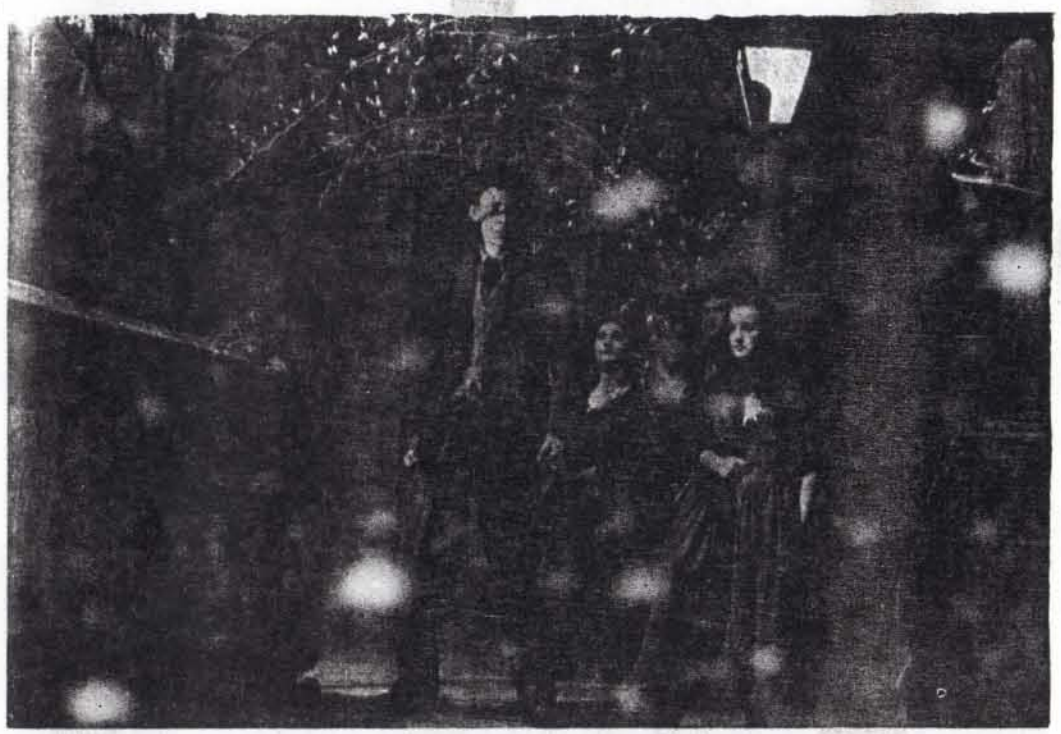
Após a Segunda Guerra Mundial nota-se que o esforço do teatro inglês em definir e fazer progredir a sua própria vida não teve em conta dificuldades para as quais o tinham levado as condições materiais. Sob o impulso das mais diversas personalidades, das descobertas dos especialistas da história do teatro isabelino, que tinham multiplicado os seus trabalhos de há vinte anos a esta parte, do número crescente de sociedades de amadores agrupados na *British Drama League*, as empresas teatrais deram um novo passo em frente. No entanto, esta dispersão de esforços prejudica a busca de uma unidade de estilo que seria indispensável a um verdadeiro teatro nacional. Poesia dramática, naturalismo, realismo defrontam-se ou fazem sobreviver algumas tradições populares; as encenações e o espírito de numerosos espectáculos deixam entrever um certo cosmopolitismo. O teatro irlandês, todavia, prossegue a sua vida independente e o teatro escocês, reanimado em 1920, aquando das reivindicações de autonomia dos *Scottish Covenantes*, tentou em 1948 ressuscitar uma moralidade escocesa do século XVI cheia de alusões políticas: *A Sátira dos Três Estados* com a companhia do *Glasgow Citizen's Theatre*.

É característico que o Estado se não interesse pelo teatro, por assim dizer, senão após 1940; eis porque, por exemplo, não existe teatro de repertório em Londres apesar dos esforços feitos, principalmente no *Haymarket Theatre* de Londres em 1942, pelo grande actor que é JOHN GIELGUD, notável intérprete das obras de Shakespeare. O primeiro palco subvencionado pelo Estado foi o Teatro Real de Brístol... O *Arts Council of Great Britain*, criado



Maqueta de Oliver Messel para a peça de Cristopher Fry *The Dark is light enough*, no Aldwych Theatre, de Londres, 1954

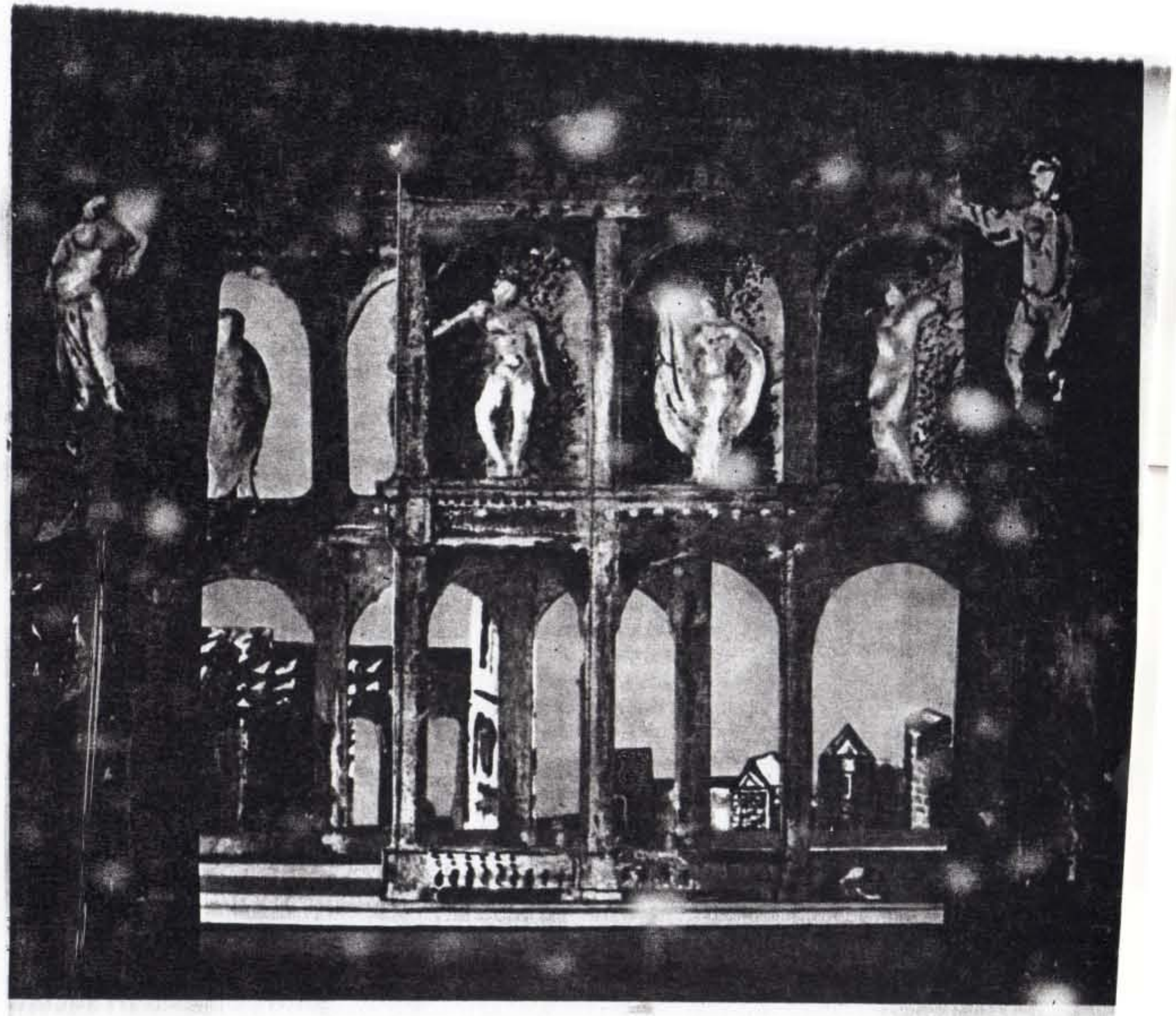
Sir Laurence Olivier interpretando *O Rei Lear*, de Shakespeare, e Alec Guiness no papel de «Bobo». Old Vic, 1946



Uma cena da peça de Sean O'Casey *Rosas Vermelhas para Mim*, representação efectuada no Teatro Workshop, de Londres

para ajudar a resolver a crise do pós-guerra, apenas tem representado um papel restrito porque as estatísticas indicam um desfavor do público em relação ao teatro (3% apenas da população das cidades frequenta, por semana, os teatros). Como em vários outros países, apenas os festivais têm sido encorajados e permitiram manifestações teatrais e líricas importantes: o festival de Stratford-on-Avon, por exemplo, no *Shakespeare Memorial Theatre*, que, retomando a tradição da celebração organizada por Garrick em 1769, atrai mais de trezentos mil espectadores em 1950 numa sala construída de novo; o festival de Edimburgo e os de Glyndebourne, de Canterbury, de Bath, etc. Até ser recriada a companhia de *ballet* do *Sadler's Wells*, cujas origens remontam ao século XVII, assiste-se a um renascimento da ópera graças à personalidade musical de Benjamin Britten com *Peters Grimes* (1945) e *A Ópera dos Mendigos* (1948).

Alguns autores asseguram com eficácia a continuidade do período precedente. São eles: Noel Coward (nascido em 1899), cujo sentido dramático é evidente, como o testemunha a sua obra mais popular, *Cavalgada* (1931); Christopher Fry (nascido em 1907), inicialmente director, actor e encenador de Shakespeare, Shaw e Wilde e que se estreara em 1938 com uma



Maqueta de John Piper para o «Rapto de Lucrécia», de Shakespeare, representado em Glyndebourne em 1946

Londres, Victoria and Albert Museum

obra lírica plena de humor, *A Torre*, mais tarde director do *Oxford Playhouse*, e viria a obter enfim no *Arts Theatre Club* um grande êxito com *A Dama não Serve para a Fogueira* (1949), interpretada por John Gielgud e Pamela Brown, e depois com *Vénus Observada* (1950), criada por Sir Laurence Olivier.

Ao passo que Christopher Fry se esforça por inventar uma espécie de comédia poética que valia sobretudo pelo jogo da linguagem e que, segundo a sua própria expressão, seria «uma evasão, não da verdade, mas do desespero...», T. S. Eliot (1888-1965), americano de origem, pretende fazer triunfar um certo espiritualismo e inaugura uma forma de dramaturgia lírica e mística, que se liga por vezes ao teatro antigo (uso do recitante, do coro, etc.), com *Assassínio na Catedral* (1933). *A Reunião de Família* (1939) revela uma pesquisa análoga, enquanto *Cocktail Party* (1950) parece abrir, e não sem êxito, uma forma de expressão diferente, embora o autor continue preso à sua posição assim definida: «Clássico em literatura, realista em política e católico em religião.»

Não se pode olvidar que os romancistas J. B. Priestley (nascido em 1894) com *Curva Perigosa* (1932) e Charles Morgan (1894-1958) com *O Rio Cintilante* tentaram, na esteira de vários outros seus predecessores, o teatro com êxito.

Em toda esta actividade, o esforço da encenação orienta-se muito naturalmente para uma renovação das tradições do teatro isabelino, mas inspira-se igualmente nos êxitos de alguns encenadores estrangeiros. Embora as ideias de Gordon Craig tenham recobrado algum prestígio, não deram ao teatro inglês, mau grado o génio especial de Laurence Olivier, o estilo nacional que ele pretendia atingir.

A ITÁLIA DE 1850 AOS NOSSOS DIAS

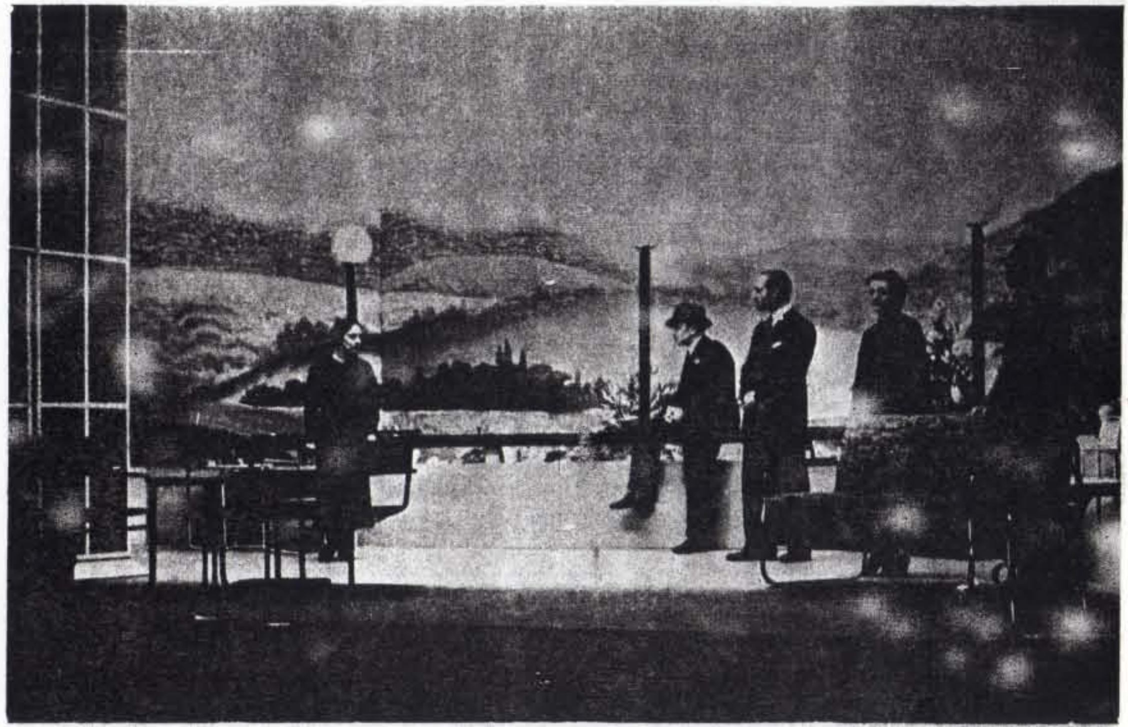
O sentimento nacional não deixou de aumentar, embora só as grandes cidades — vestígios dos particularismos anteriores — tivessem o privilégio do teatro. A unificação do país, após 1870, viria a permitir sòmente uma certa orientação da arte dramática no sentido da formação de um teatro verdadeiramente nacional. Este particularismo era, aliás, tão poderoso que não conseguiu desaparecer ainda hoje e, por isso, na Itália subsiste a dificuldade de se estabelecerem teatros fixos, ao passo que as companhias itinerantes continuam a obter um grande êxito, assim como os espectáculos ditos «de praça».

Desta forma, em cada cidade haverá um «centro» e os festivais continuarão em Siracusa, Veneza, Vicenza, Verona, Nápoles, Florença, até que, após a queda do fascismo de Mussolini (1945), se assistirá à primeira coordenação dos espectáculos italianos, principalmente devido à pressão de jovens actores e encenadores.

Os grandes escritores do século XIX são os poetas (Carducci, Leopardi) e os romancistas (Manzoni, Verga). O teatro não gozava de liberdade e a censura era violenta no tempo em que apenas alguns autores respeitáveis se podiam representar: Alberto Nota (1775-1847), Giovanni Giraud (1776-1834), Paolo Giacometti (1816-1882), cuja *Morte Civil* ofereceu a vários actores italianos um pretexto para se distinguirem; Paolo Ferrari (1822-1889), do qual certas comédias ainda hoje são representadas, como *Satira e Parini*, *Goldini e as Suas 16 Comédias Novas*; Felice Cavalotti (1842-1898) com *O Cântico dos Cânticos*, *Alcibíades*; Pietro Cossa (1830-1881) com vários dramas históricos como *Os Napolitanos*, *Os Bórgias*, *Messalina*, *Nero*, que o grande actor italiano Ermete Zacconi criou.

O naturalismo italiano, que devia ràpidamente transformar-se no «verismo», apareceu na Sicília com *Cavalleria Rusticana* de Giovanni Verga (1840-1922). Em 1872 uma certa forma de teatro nacional começou a esboçar-se, ao mesmo tempo que prosseguia o êxito do teatro popular, que se representavam os dramas de Dumas e de Augier antes dos de Sardou e dos *vaudevilles* de Feydeau. As comédias «com máscara» eram aliás às vezes adaptações muito livres de Hugo, de Dumas ou mesmo de Paul Féval, mas Pulcinella continuava napolitano, Gianduja piemontês e Pantalão veneziano... Aproximava-se o tempo em que Zacconi e a Duse iriam dar a conhecer os dramas de Ibsen, de Tolstoi e de Turguenev.

Eleonora Duse em *Rosmersholm*, de Ibsen, cerca de 1890



Encenação para uma peça de Pirandello em Itália: *Não se Sabe como*

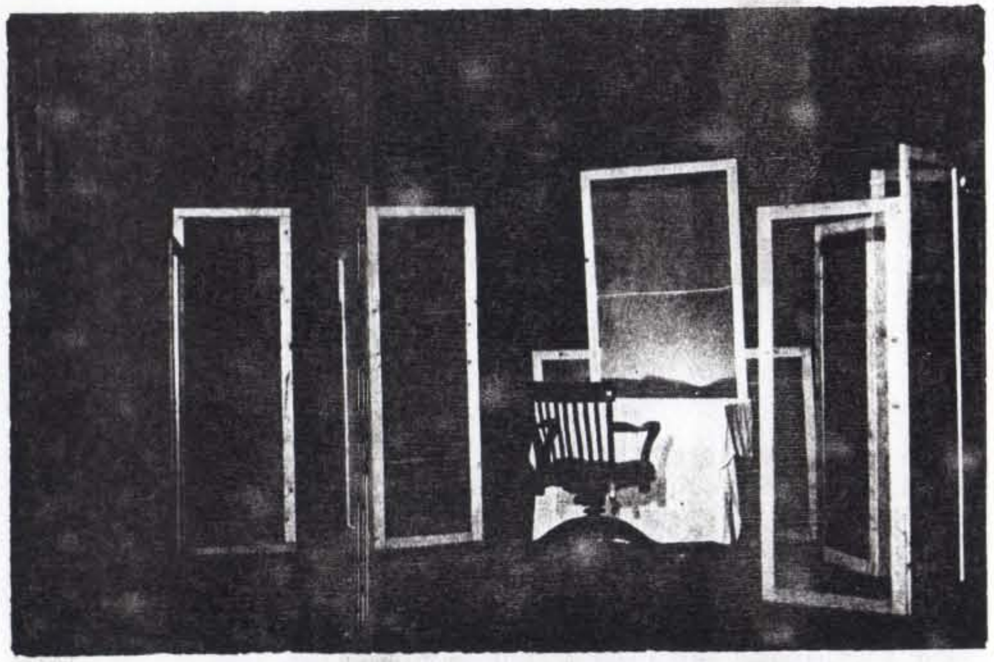
Gabriel d'Annunzio (1863-1938) surgia então também como poeta dramático com *A Cidade Morta*, *A Gioconda* e *Francesca da Rimini*, tragédia em verso onde ele se esforçava por alcançar o estilo épico baseando a sua inspiração em imagens e factos do século XII italiano e, mais tarde, *A Filha de Iório*, que Emma Grammatica e Ruggiero Ruggieri, tal como a Duse, interpretaram. *A Nave* (1908) e *Fedra* (1909) suscitariam igual entusiasmo. Quanto ao *Martírio de S. Sebastião*, escrito directamente em verso octossílabo francês e para o qual Claude Debussy compôs uma música inesquecível, e que Ida Rubinstein interpretou em Paris em 1911 numa sumptuosa encenação com cenários e figurinos de Leon Bakst, teve um imenso êxito. O nome de D'Annunzio, embora sendo mais romancista, domina o início do século XIX do teatro italiano, como o de Luigi Pirandello dominará em seguida, mas o de D'Annunzio conheceu fora de Itália uma audiência muito mais vasta e levantou algumas das polémicas mais interessantes da crítica de todo o mundo.

O teatro italiano contemporâneo foi servido de forma notável pelo talento de intérpretes excepcionais: Adelaide Ristori (1821-1906); Eleonora Duse (1859-1924), T. Salvini (1829-1915), Ernesto Rossi (1827-1896) e, por fim, Ermete Zacconi, Ermete Novelli, Flavio Ando, Ruggiero Ruggieri, Maria Melato, sobretudo depois da Primeira Guerra, quando se distinguiram alguns jovens autores, entre os quais G. Forzano e S. Benelli, cujas peças tiveram um êxito semelhante ao das obras de Dario Niccodemi (1877--1934) junto de um público que se satisfazia fàcilmente.

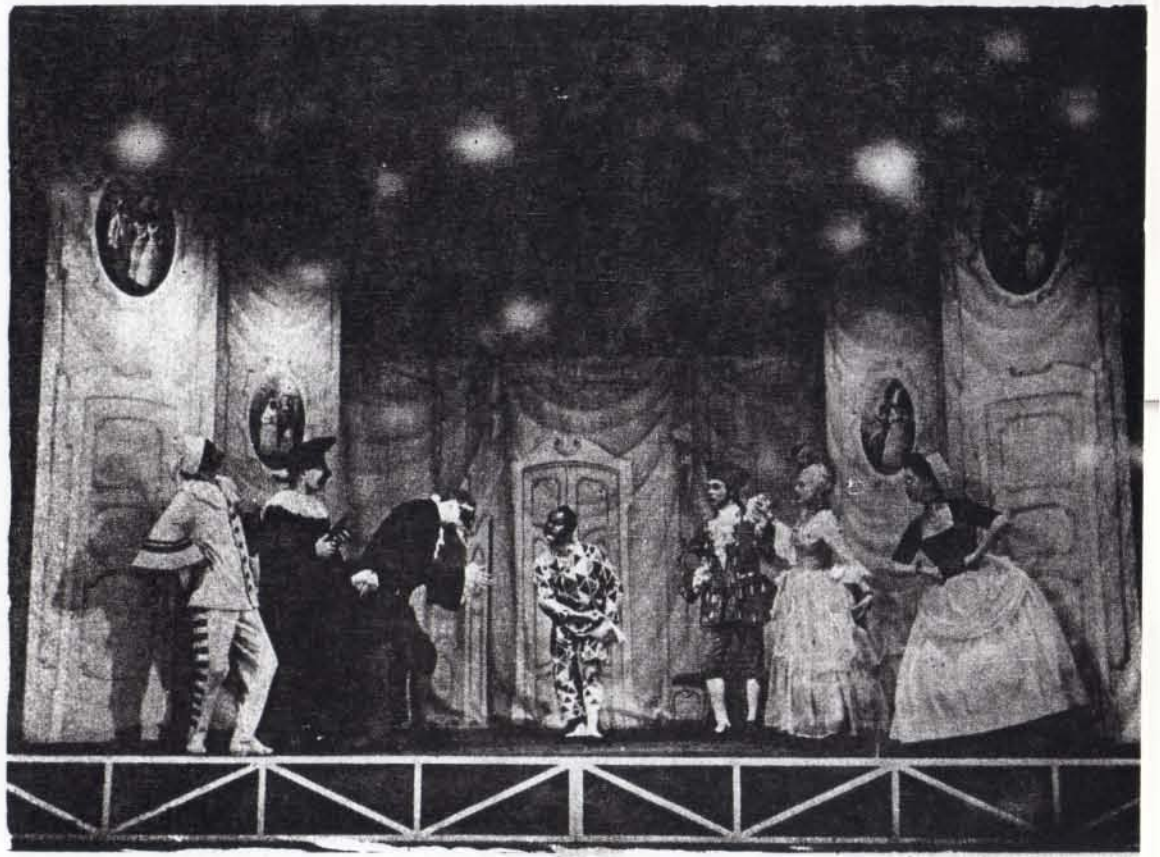
Mas, sublinhando — se assim se pode dizer — a obra dramática de Pirandello, o teatro de Luigi Chiarelli (*A Máscara e o Rosto*, 1916), com um gosto pelo humor grotesco e extravagante, e o teatro de Rosso di San Secondo (*A Paixão das Marionetes*, *A Bela Adormecida* e *A Escada*) são de influência puramente pirandelliana.

Luigi Pirandello (1867-1936) estreou-se, à parte três pequenas peças em um acto, em 1915 com *A Razão dos Outros*, obra já característica do seu génio, em busca de um novo universo teatral, mas foi sobretudo *Seis Personagens à Procura de Autor* (1921), peça cuja ambição é atingir a tragédia desenvolvendo um tema de desdobramento de personalidade, que impôs ao mundo uma representação original da solidão e da angústia características dos intelectuais do tempo.

Ilustram eficazmente o teatro intelectual de entre 1919 e 1936 outros dramas de Pirandello, como *Henrique IV* e *A cada Um Sua Verdade*, para citar apenas estes.



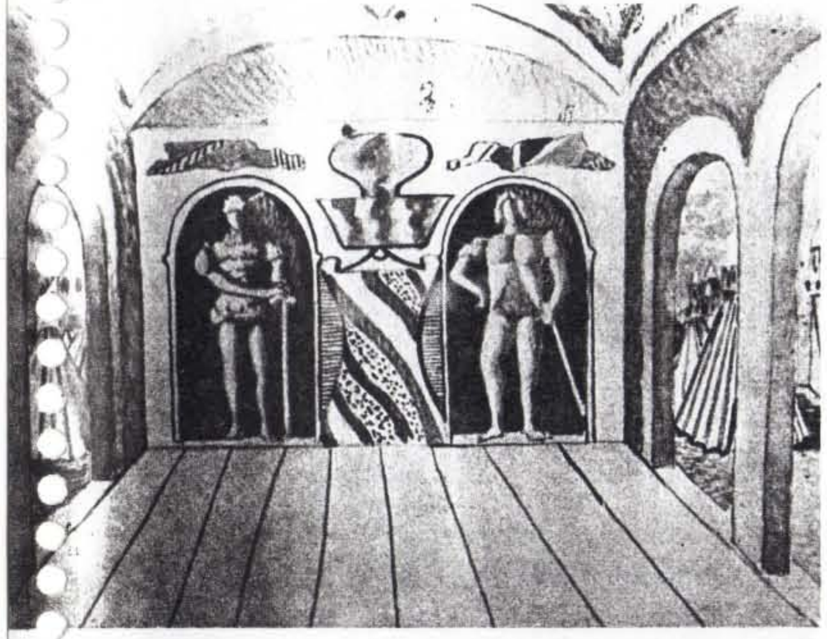
Cenário da peça de Diotima *Já não Há Mulheres*, em Roma, 1930; encenação futurista de Bragaglia



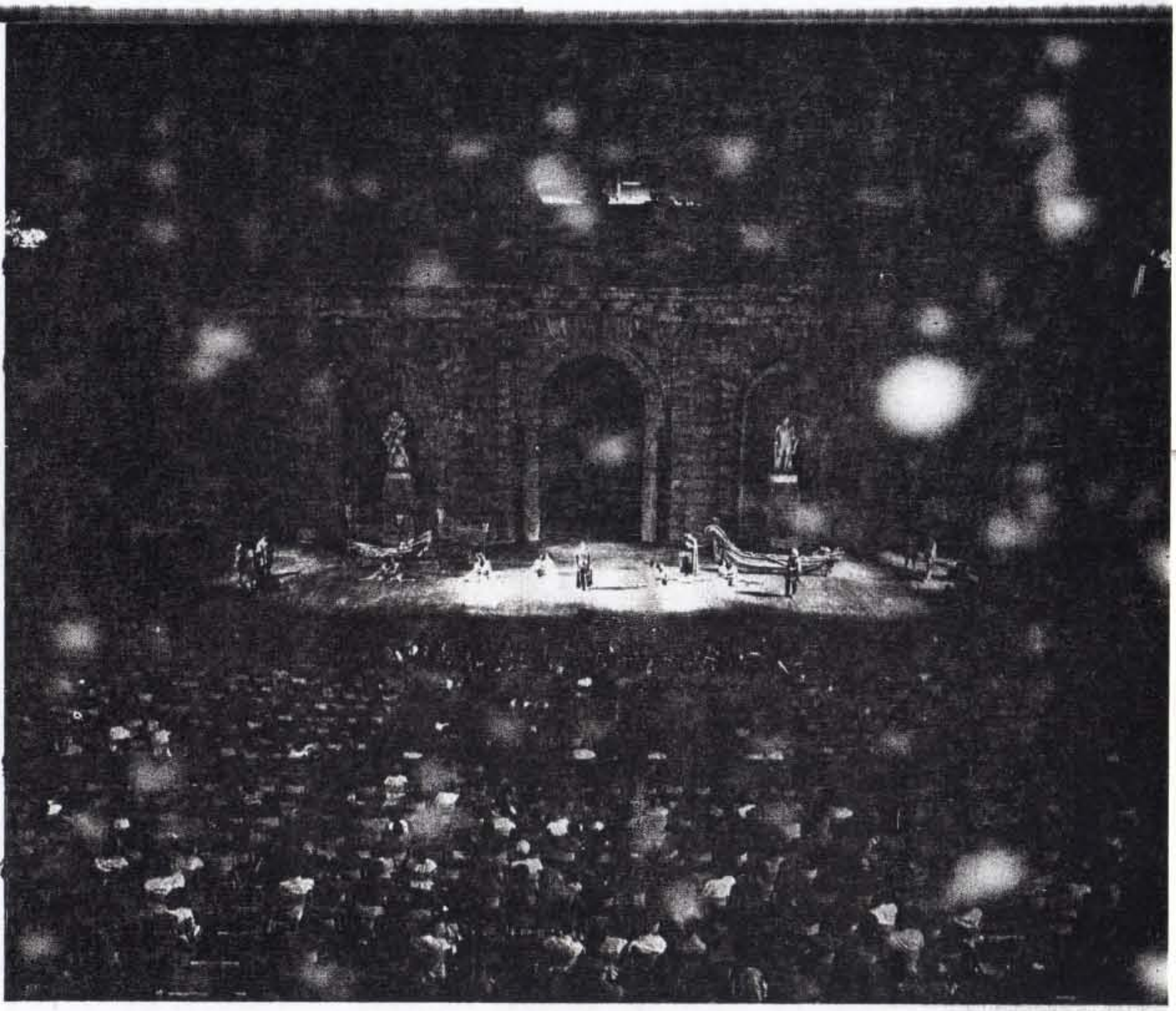
Arlequim Servidor de Dois Patrões, pelo Piccolo Teatro de Milão, numa encenação de Giorgio Strehler

Neste período, a Itália sofre a revolução fascista, enquanto a experiência futurista se desenvolve com Marinetti, e o teatro de vanguarda com Bragaglia. Num manifesto, Gino Severini exaltava em nome da arte moderna o que se pode chamar a «maquinolatria dos futuristas». Um teatro concebido com este espírito, patrocinado por Filippo T. Marinetti (1876-1944), o autor de *O Rei Regabofe*, surgia graças a Rodolfo de Angeles com um *Ballet da Locomotiva*, em cenários de Depero, ao qual sucederiam os «*ballets* plásticos». O teatro do pintor Prampolini, chamado também «teatro magnético», procedia da mesma ideia e atingia uma externa esquematização do texto, dos cenários e dos figurinos. Em seguida, chegar-se-ia a uma certa absurdidade mecânica com um teatro sem actores onde tudo era dito por megafones e comandado por um quadro eléctrico... As encenações de A. G. Bragaglia não se distinguem das anteriores senão em pequenos pormenores, mas o esforço apaixonado do encenador em unir o seu teatro às ideias e aos esforços do teatro europeu novo não deixou de ser meritório; foi ele o primeiro a montar em Itália peças de Brecht e Eugene O'Neill entre outros.

Foi em 1945, estabelecida a República, que se manifestou um novo movimento teatral na península; este movimento, partindo da aplicação de métodos novos ao teatro, duma vontade de rejuvenescimento dos sistemas e das convenções, conseguiu apresentar já espectáculos que correspondem muito melhor não apenas ao que um público restrito, especialmente intelectual, é capaz de admirar mas ainda a um público popular. Criou-se uma Direcção-Geral dos Espectáculos. Naturalmente, o teatro lírico, onde se cultiva o «belo canto», goza dos maiores favores, tanto do Estado como do público. O Scala de Milão nunca viu o seu prestígio enfraquecer. Ressuscitaram-se os Festivais, como se disse, nas grandes cidades italianas (sobretudo em Veneza, Florença e Siracusa) com fausto e originalidade. Os encenadores italianos (e não apenas italianos: a exemplo do período precedente, *O Mistério de Santa Oliva* tinha sido montado por Jacques Copeau em 1933 no claustro de Santa Cruz, em Florença) tiveram excepcionais ocasiões de afirmar o valor das suas experiências. Os que desempenharam um papel mais vivo no desenvolvimento do teatro nacional italiano foram sobretudo Guido Salvini, Luchino Visconti, Giorgio Strehler, Ettore Giannini, Alessandro Brissoni. A bem dizer não existe uma escola italiana de teatro como no cinema com o neo-realismo, mas personalidades. Paolo Grassi fundou (com Giorgio Strehler) o *Piccolo Teatro* de Milão e Orazio Costa o de Roma. São factos significativos o ter sido criada uma escola de arte dramática na universidade de Pádua, o aparecimento em Génova do Pequeno Teatro Eleonora Duse, ao mesmo tempo que as melhores companhias de actores percorriam a Itália e se apresentavam nas capitais estrangeiras com obras de C. V. Ludovici, G. C. Viola, M. Bontempelli, Stefano Landi e sobretudo Ugo Betti. Os escritos de críticos como Silvio d'Amico, Paolo Chiarini, Luciano Lucignani, Vito Pandolfi contribuíram também para este esforço de renascença artística.



Maqueta de Giorgio de Chirico para a ópera de Monteverdi *O Combate de Tandredo e Clorida*, representada no Maggio Fiorentino, de Florença, em 1941



Representação de *Dido*, ópera de Francesco Cavalli, compositor italiano do século XVII, nos jardins do Palácio Pitti, em Florença. Encenação de G. Gründgens, coreografia de Léonid Massine, Maggio Fiorentino, 1951

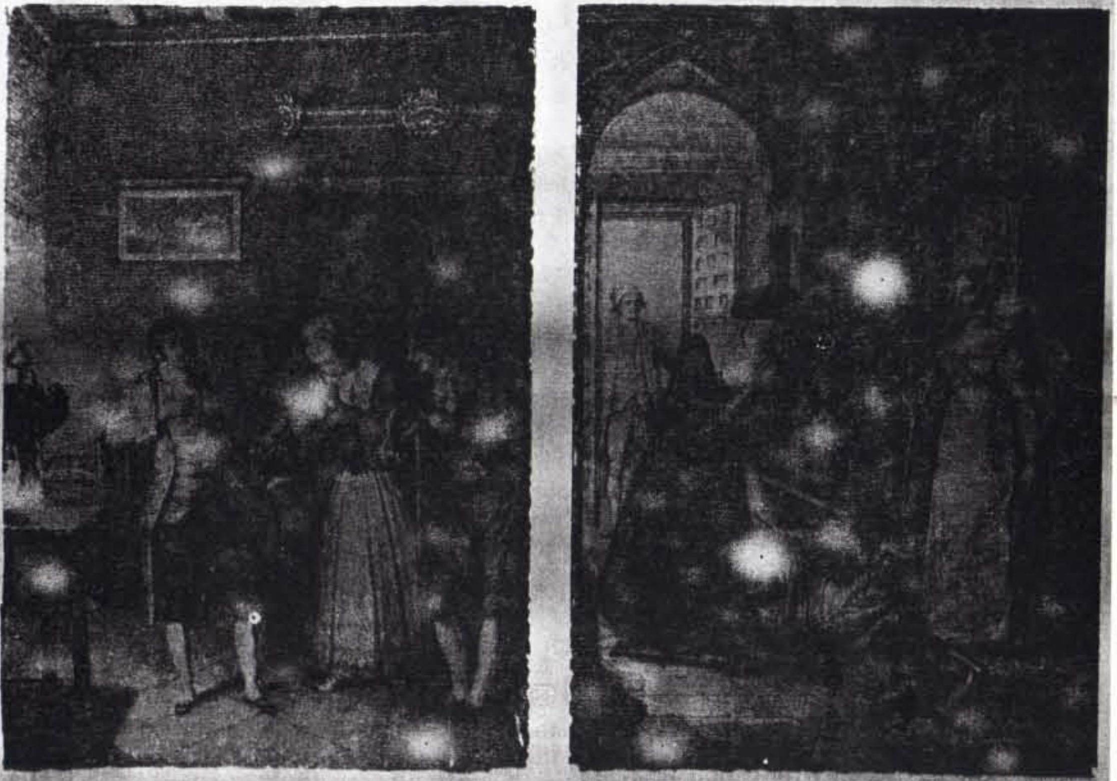
Assinalemos ainda a importância do *teatro dialectal*, que provém directamente da *commedia dell'arte* e que continua a obter sempre êxito. As peças em dialecto mais populares devem-se a excelentes autores e as companhias que as apresentam começaram a surgir a partir de 1900 até atingirem um número de cerca de duzentas. No teatro veneziano, cite-se GIACUITO GALLINA (1852-1897), com a sua obra-prima *A Família do Padrinho* (1893); no teatro milanês, CARLO BERTOLAZZI (1870-1916), com *Lulu* (reposta em 1953 pelo Piccolo Teatro de Milão) e *O Nosso Milão* (1893), EDUARDO FERRAVILLA e outros; no teatro florentino, AUGUSTO NOVELLI (1868-1927), de quem se não pode omitir *Águas Paradas*; no teatro napolitano, EDUARDO SCARPETTA (1853-1925), SALVATORE DI GIACOMO (1862-1934), com *O Voto* e *Assunta Spina*, RAFFAELE VIVIANI (1888-1950), autor de um ciclo de peças num acto, representadas em todas as cidades italianas. Por fim, EDUARDO DE FILIPPO (autor e actor), director do Teatro de S. Ferdinando, em Nápoles, com *Filomena Marturano, Nápoles Milionária, Fantasmas*. Existem ainda os teatros genovês, siciliano, bolonhês (ALFREDO TESTONI escreveu para este último numerosas comédias) e um teatro romano conhecido sobretudo por um mimo que foi o mais autêntico continuador da *commedia dell'arte*, ETTORE PETROLINI, autor e actor dos mais populares.

O TEATRO DE LÍNGUA ESPANHOLA

Pode dizer-se que a influência e o predomínio do teatro espanhol cessaram no século XVIII, vindo a ser substituídos pela influência e pelo predomínio do teatro francês, sob a égide dos Bourbons, descendentes de Luís XIV.

Foram os estudos históricos (fundação de uma Academia de História em 1738) e os estudos críticos que, mais do que a poesia e o teatro, dominaram a vida intelectual da Espanha ao longo do século XVIII. A crítica, no que respeita ao teatro, era exercida com veemência, como por exemplo a de Luzan, contra um regresso à tradição nacional e a favor de um certo academismo clássico que nada mais fazia do que, por sua vez, apropriar-se das teorias de Scaliger, de Jean de la Taille e do abade de Aubignac. Luzan, que estudara Descartes e traduzira *O Preconceito em Moda*, de Nivelle de la Chaussée (1735), e depois dele Nasarro e sobretudo Montiano, não hesitaram em atacar o teatro de Lope e Calderon. Velasquez de Velasco exagerara ainda estas críticas qualificando um tal teatro de «extravagante». A desconsideração das antigas obras-primas chegara ao ponto de se interditarem os «autos» (1765).

Assim, apenas se pode mencionar um dramaturgo verdadeiramente nacional, RAMON DE LA CRUZ (1731-1795), que escreveu mais de trezentas peças diversas (tragédias, comédias) e sobretudo *sainetes* baseados na tradição dos *pasos* e *entremeses*, cheios de uma verve feliz que lhes granjeou um êxito verdadeiramente popular. *O Prado à Noite* e *As Tertúlias de Madrid* são autênticas crónicas vivas da sua época.



Gravuras representando (à esquerda) uma cena de *O Barão*, de Moratin, no Teatro de la Cruz, de Madrid, em 1803, e (à direita) uma cena de *La Mogigata*, de Moratin, no Teatro de la Cruz, de Madrid, 1804

Num género semelhante, mencionemos, com *Os Magos Invejosos*, um autor como GONZALES DEL CASTILLO (1763-1800), ponto de teatro em Cádis.

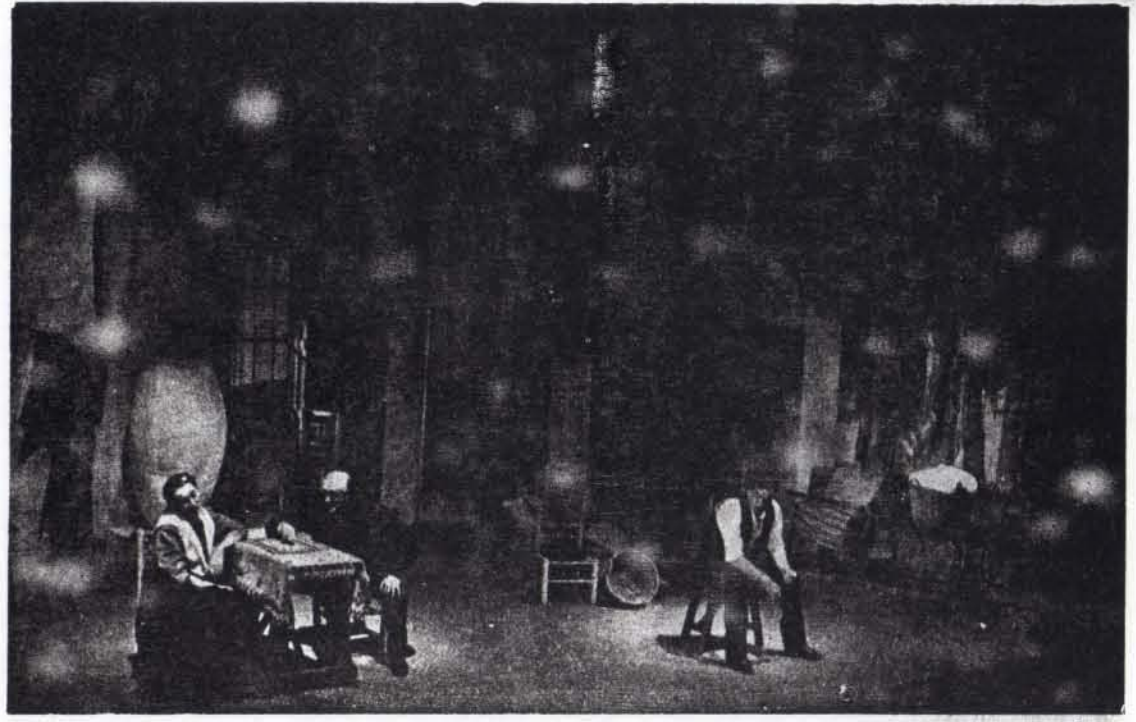
Mas foi LEANDRO FERNANDEZ DE MORATIN (1760-1828) quem se impôs com mais autoridade. A sua obra é representativa do espírito literário dessa época, completamente submetida à influência francesa. Filho do autor de *Hormesinda*, grande admirador de Molière, de quem traduziu a *Escola de Maridos* e *Médico à Força*, Moratin tornou-se célebre sobretudo por duas das suas comédias, *O Velho e a Rapariga* (1786) e *O Sim das Raparigas* (1801), onde se afirmam as regras do classicismo e as formas do «bom gosto» e são consideradas justamente como comédias de circunstância na medida em que são o espelho exacto da sua época.

Em resumo, a dependência política da Espanha em relação à França mantivera a influência clássica em oposição à do Século de Ouro e o século XVIII soubera continuar um teatro que reflectia ainda as sobrevivências do século XVII francês e daquilo em que se tornara o academismo com a decadência da tragédia. As guerras da Revolução e do Império, conduzindo a

Espanha para o desastre de Trafalgar (1805), os combates ferozes de independência contra Napoleão, depois as cisões da família real com a restauração dos Bourbons, o regime absolutista de Fernando VII e o exílio dos liberais, as perturbações constantes, a conspiração carlista, não eram favoráveis ao teatro, que apenas subsistia nos palcos populares, opondo-se desta maneira, por exemplo, à penetração da ópera italiana, devido ao êxito das formas nacionais das *zarzuelas* e *tonadillas*. E, ao passo que em Paris morria como refugiado político o único grande poeta lírico do século XVIII, Juan Melendez Valdès, era em França que se criava no espírito de certos exilados o romantismo que iria manifestar-se nos palcos espanhóis após o regresso ao seu país em 1833 de um Martinez de la Rosa — tardiamente, portanto, em relação ao romantismo francês, que tinha já travado as suas batalhas. A revolução literária coincidia em Espanha com uma nova fase da sua existência constitucional após a morte de Fernando VII. Ao mesmo tempo que surgirão obras recentes, irão também reaparecer no teatro as obras esquecidas de Lope de Vega e de Tirso de Molina.

Embora os dramas de Manuel José Quintana (1772-1857) tenham ficado na história, assim como certas comédias fantasistas de Manuel Breton de los Herreros (1796-1873), que levou à cena com humor e felicidade os costumes da classe média em *Marcela ou Qual dos Três* (1831), é, sem dúvida, a Martinez de la Rosa (1787-1862) que pertence a honra de ter iniciado verdadeiramente em Espanha o movimento romântico no teatro. A sua *Conspiração de Veneza* (1834) é um marco histórico no aparecimento do melodrama em Madrid. O autor escrevera inicialmente peças em francês, como *Aben Humeya* (ou *A Revolta dos Mouros no Reinado de Filipe II*), representada em Paris em 1830 no teatro da Porta de Saint-Martin. Na realidade as suas comédias e tragédias são medíocres, mas o seu drama romântico obteve um êxito comparável ao de *Dom Álvaro* de Angel Saavedra, duque de Rivas. Aquando da criação desta peça em 1835, ela provocara uma nova «batalha de *Hernâni*», pois o autor afirmava o seu desprezo pelas três unidades e um certo gosto por um misto de bufonaria e de sublime. Tais obras provocaram evidentemente uma viva reacção contra o academismo persistente em Espanha. *Dom Álvaro* apenas sobreviveu a este êxito de circunstância em virtude do génio musical de Verdi, que dele fez uma ópera em 1862 sob o título *A Força do Destino*.

A influência de Byron e do seu romantismo revolucionário surgiu nesta altura na obra do poderoso poeta lírico José de Espronceda (1808-1842), a quem se devem duas peças: uma em prosa (em colaboração com Eugénio Moreno Lopez), *Amor Vinga os Seus Agravos* (1838), e outra em verso (em colaboração com António Ros de Olano), *Nem o Tio nem o Sobrinho* (1834). Quanto a esse outro lírico que foi José Zorrilla (1817-1893), apenas sobreviveu por ter ido buscar os seus temas românticos à história nacional. Citemos entre as suas obras *O Sapateiro e o Rei* (1840) e *Dom Juan Tenório* (1844). A influência de Moratin, que surge mormente numa das últimas obras esquecidas de Breton de los Herreros, *A Escola do Matrimónio* (1852), e em *O Homem de Sociedade* (1845), de Ventura de la Vega (1807-1863), grande



Uma cena de *A Malquerida*, de Benavente, representada pelo Teatro Maria Guerrero, de Madrid, em Paris, 1954

adaptador de peças francesas, iria ceder lugar à do teatro traduzido de Scribe e de Dumas e depois de Augier e de Dumas Filho.

Da época romântica pròpriamente dita, que José Echegaray prolongará, só falta citar pràticamente António Garcia Gutierrez (1813-1894), cujo *Trovador* (1836) só ficou universalmente conhecido graças a Verdi, Juan Eugénio Hartzenbusch (1806-1880) com *Os Amantes de Teruel* (1837) e Mariano José de Larra (1809-1837) com *Macias* (1834).

O teatro romântico não teve, pois, uma duração muito grande em Espanha mesmo que notemos certos vestígios em alguns autores dramáticos contemporâneos. Em contrapartida manifestaram-se as mais diversas influências estrangeiras: influências doutrinárias como as do naturalismo francês, influências sociais como as do teatro escandinavo (Ibsen, Björnson). As que se poderiam chamar «formais», directamente ligadas à renovação dos elementos cénicos, não desempenharam por assim dizer nenhum papel. O único movimento verdadeiramente original respeitante ao pensamento dramático manifestou-se na Catalunha, graças ao talento de algumas personalidades animadas da vontade de dotar a sua província de uma arte dramática que a língua por si só não conseguia fazer distinguir da arte dramática hispano-castelhana.

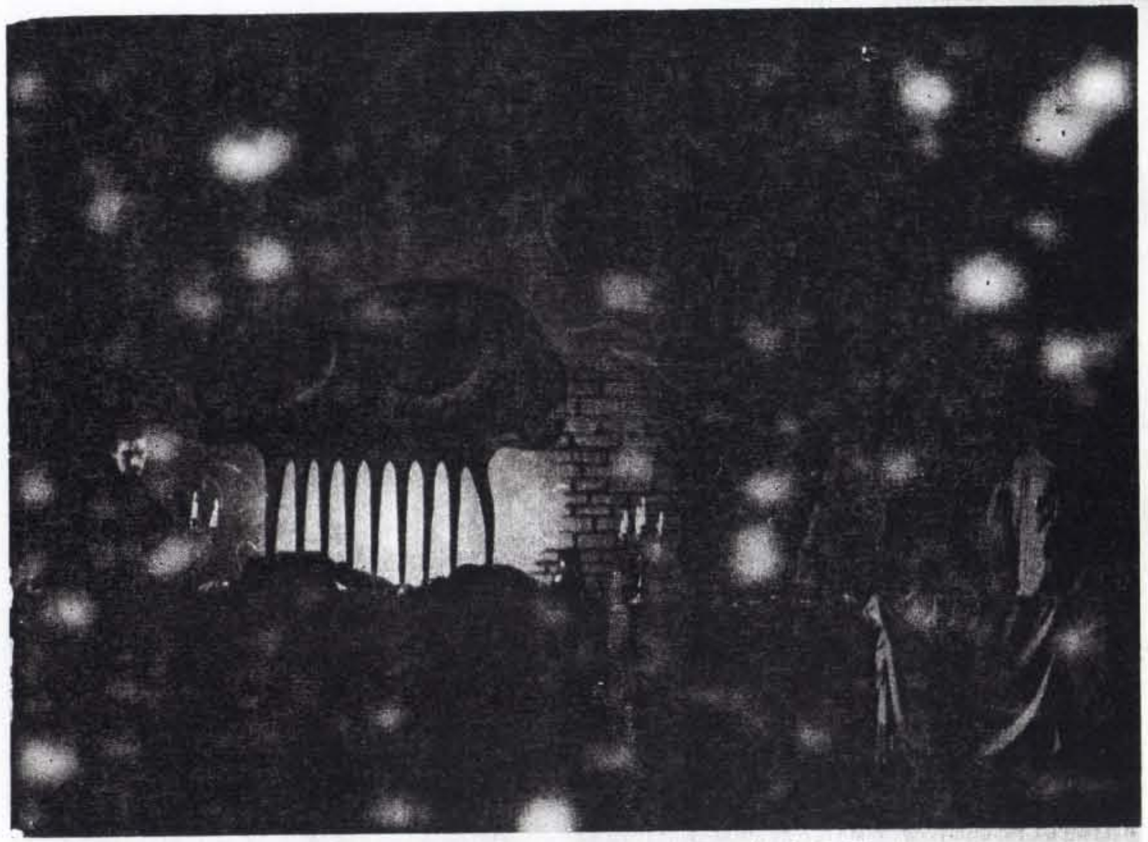
Os dois nomes que surgem inicialmente são os de Perez Galdoz (1845-1920) e de José Echegaray (1832-1916), cujas concepções eram opostas. Ao

Cenário de Salvador Dali para *Don Juan Tenorio*, de Zorilla, no Teatro Maria Guerrero, de Madrid

passo que Galdoz obtinha êxito com comédias dramáticas apressadas e fáceis, êxito que fez no seu tempo comparar-se o seu *O Avô* (1904) ao *Rei Lear*, enquanto as suas *Realidades* (1892), *Mariucha* (1903) e *Cassandra* (1910) são de qualidade inferior, José Echegaray, estreando-se em 1874 com *O Livro Talonário*, deu ao teatro espanhol um grande número de peças em verso e em prosa, que mais ou menos se aproximam de obras francesas, inglesas, escandinavas... Entre elas cite-se *No Seio da Morte* (1879), *O Grande Galeoto* (1881) e *O Filho de Dom Juan* (1892). As teorias derivadas de temas de Zola e desenvolvidas pela escritora Emília Pardo Bazan na sua revista *O Novo Teatro Crítico* (1891-1893) parece terem sido acolhidas, especialmente, pelos autores catalães.

O drama histórico e nacional, que obteve um revigoramento de popularidade após o desencadeamento da guerra hispano-americana, só interessou pràticamente a Gaspar Nuñez de Arce (1834-1903), cujo *O Feixe de Lenha* (1872) é geralmente considerado como o melhor drama do século XIX.

Autores como Serafin (1871-1938) e Joaquin (1873-1944) Alvarez

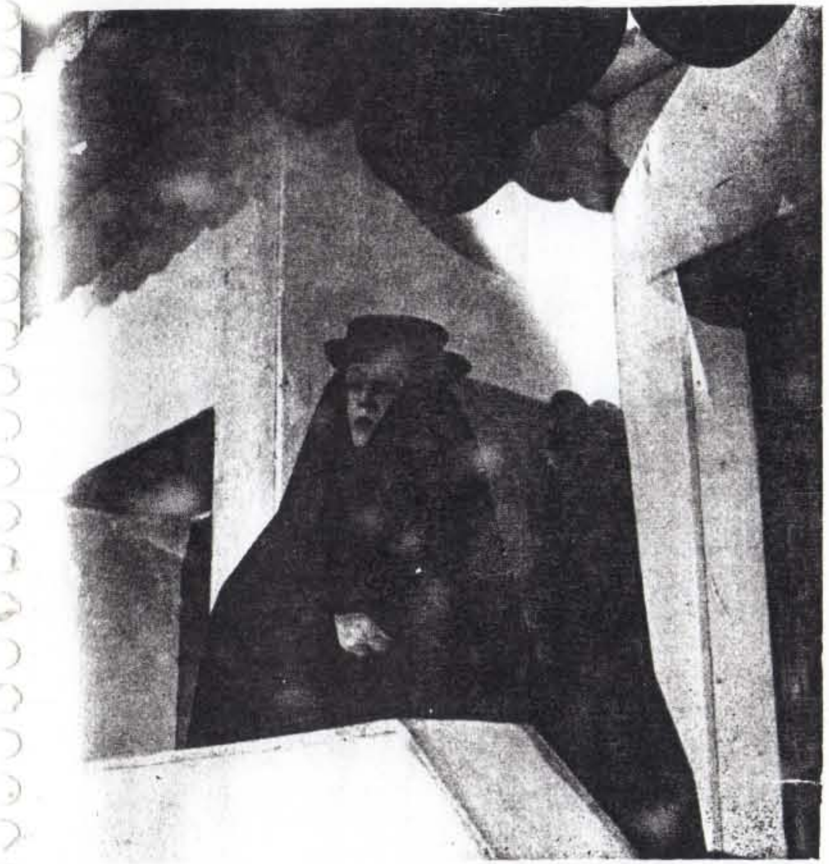


Cenário de Salvador Dali para *Dom Juan Tenorio*, de Zorilla, no Teatro Maria Guerrero, de Madrid

Quintero não hesitam em se apoiar no teatro de Lope de Rueda, garantindo assim uma produção considerável de comédias populares, sobretudo de *sainetes*, entre os quais se podem mencionar *A Flor da Vida* (1910), *Malvalouca* (1912) ou *Os Mosquitos* (1928). Convém notar também o êxito das comédias musicais *(zarzuelas)* de Ricardo de la Vega (1839-1910), *A Verbena de la Paloma* (1894), por exemplo; dos dramas naturalistas de Manuel Linares Rivas e Joaquin Dicenta; e, no género *chico*, as farsas bufas e os «burlescos» de Pedro Muñoz Seca.

As peças de Gregório Martinez Sierra (1881-1948) *A Sombra do Pai* (1909) e *A Canção do Berço* (1911) são cheias de *charme* e humor.

Após Perez Galdoz e José Echegaray, Jacinto Benavente (1866-1954), cujas peças possuem certa riqueza, inspira-se muitas vezes no teatro estrangeiro. Não deixa de ser profundamente espanhol pelo espírito e pela forma, apesar de a sua obra, que ele desejava nacional, não se ter inteiramente revelado como tal. Ele pinta de maneira viva e por vezes bastante cínica os costumes burgueses. Por isso, sobressai dos seus caracteres uma evidente verdade,



Uma cena de *Tá-Mar*, de Alfredo Cortez, com a actriz Amélia Rey-Colaço, no Teatro Nacional de Dona Maria II, de Lisboa

como em: *O Banquete das Feras* (1898), *A Noite de Sábado* (1903), *Mais Forte que o Amor* (1906) ou *A Malquerida* (1913), continuando a ser a sua obra-prima *Os Interesses Criados* (1906). A *zarzuela* atraiu-o, assim como os meios de expressão do circo. A sua notável actividade não o impediu de traduzir e adaptar obras estrangeiras, de Shakespeare a Molière, de Augier a Dumas Filho...

O teatro espanhol, no seu conjunto, mantinha uma atitude conservadora. Assim, apenas contribuíram para a continuação do drama espanhol sob uma forma moderna os irmãos MANUEL e ANTÓNIO MACHADO, em tragicomédias (*Desditas da Fortuna*, 1926, e *Don Juan de Manara*, 1927), e Ramon del Valle Inclan e Federico Garcia Lorca, que dominam a arte teatral do seu país.

RAMON DEL VALLE INCLAN (1869-1936) foi influenciado, ao escrever as suas peças — se bem que ele se não preocupasse de forma nenhuma com a possível representação delas —, pelos novos meios que lhe ofereciam as experiências dramáticas modernas. Apreciava a truculência, a farsa e a sátira tanto como um certo trágico grandioso, que muitas vezes exprimiu numa linguagem de um lirismo poderoso, não hesitando em misturar a história com a actualidade. Não foi por brincadeira que ele agrupou algumas das suas peças sob o título característico de *Comédias Bárbaras*.

FEDERICO GARCIA LORCA (1899-1936) foi o poeta dramático cuja obra obteve, sem dúvida, maior repercussão. A sua profunda compreensão das obras dos grandes espanhóis, o seu lirismo extraordinàriamente humano, o seu sentido espantosamente seguro das possibilidades do teatro, permitiram-lhe reencontrar a nota capaz de comover o povo do seu país como nenhum outro autor o conseguira fazer desde há muito. O seu amor pela liberdade, a sua fé na independência do seu país e no futuro dos homens, que lhe valeram ter sido fuzilado, deram a grande número das suas peças um carácter universal que lhe assegura o êxito em muitos outros países. Dessas suas peças salientemos: *Bodas de Sangue* (1933), *Yerma* (1935), *A Casa de Bernarda Alba* (1936), *O Malefício da Borboleta* (1920), *Mariana Pineda* (1929), *A Sapateira Prodigiosa* (1930) e *Dona Rosita* (1935).

A sua actividade entre as massas populares assim como entre os estudantes e os intelectuais desenvolveu-se graças à companhia ambulante *A Barraca*, que dirigiu em colaboração com EDUARDO UGARTE, e à qual fornecia os textos. A sua amizade com o grande músico MANUEL DE FALLA permitiu-lhe associar a música à poesia teatral. A colaboração da música e da arte dramática fora descoberta num momento em que o renascimento lírico, para o qual FELIPE PEDRELL (1841-1922) contribuíra enormemente e que suscitava as *Goyescas* de ENRIQUE GRANADOS (1867-1916) e as *zarzuelas*, bem como os *ballets* de FALLA (1876-1946) — o *Tricórnio* e *O Amor Bruxo* — alcançava os melhores resultados.

Esta enumeração ficaria incompleta se não assinalássemos o papel desem-

Uma cena de *A Coroa de Sombras*, de Rodolfo Usigli, no Palácio de Belas-Artes, México, em 1951

penhado por actores como **Maria Guerrero** (desde 1885 no Teatro da Comédia de Madrid, depois, com **Fernando Diaz de Mendoza**, no Teatro Espanhol, considerado o teatro nacional de 1896 a 1909, e finalmente no Teatro de la Princesa de 1909 a 1924) no esforço da arte teatral em se libertar das convenções medíocres e do entorpecimento em que muitas vezes caíra. Seria igualmente injusto não citar **Francisco Morrano**, **Enrique Borrás** e a intérprete predilecta de Lorca, **Margarita Xirgu**; e, por fim, no que respeita à dança, as célebres bailarinas **La Argentina** (1888-1936) e **Encarnacion Lopez**, «La Argentinita».

Por outro lado, enquanto «A Barraca» ia de cidade em cidade, de aldeia em aldeia, Lorca retomava certo aspecto da iniciativa (mas alargando-a consideràvelmente) que em 1880 o Teatro Lara levara a cabo, uma espécie de palco experimental destinado a acostumar os espectadores populares ao uso dos novos meios cénicos, apresentando no repertório obras de Lope de Rueda, Juan del Encina, Cervantes e Calderon.

Ao mesmo tempo que o teatro espanhol reencontrava um carácter nacional nos anos que precederam a guerra civil de 1936-1939, o teatro catalão empreendia um trabalho de criação dramática essencialmente diverso com a obra de **Angel Guimerá** (1847-1924), ainda imbuído de um certo romantismo embora de espírito naturalista: *Mary Cel* (1884), *Alma Morta* (1892), *Maria Rosa* (1895) e *Terra Baixa* (1897). Estas peças em língua catalã foram na sua grande parte traduzidas para espanhol. O seu êxito foi ajudado de certa maneira por um outro autor, **Federico Soler** (1839-1895), que criara em Barcelona uma jovem companhia sob o nome de Companhia de Teatro Catalão, a qual se tornara muito popular pelo apoio que dava às ideias separatistas e foi a origem do Teatro Principal da Catalunha.

A influência de Echegaray, em virtude da celebridade de que este autor usufruía, é notória nas peças de **José Feliu y Codina** (1845-1897) como *A Dolores*, *A Rambla das Flores*. As obras catalãs mais originais foram escritas por **Santiago Rusiñol** (1861-1931): *O Místico*, *As Aleluias do Senhor Estêvão*, *Liberdade!*; por **Ignasi Iglesias** (1871-1928), cujos sentimentos humanitários se exprimem fundamentalmente em *Os Emigrantes*, *O Coração do Povo*, *Os Velhos* e, finalmente, por **Adriá Gual**, que fundou em Barcelona uma espécie de Teatro Livre: *Teatre Intim*.

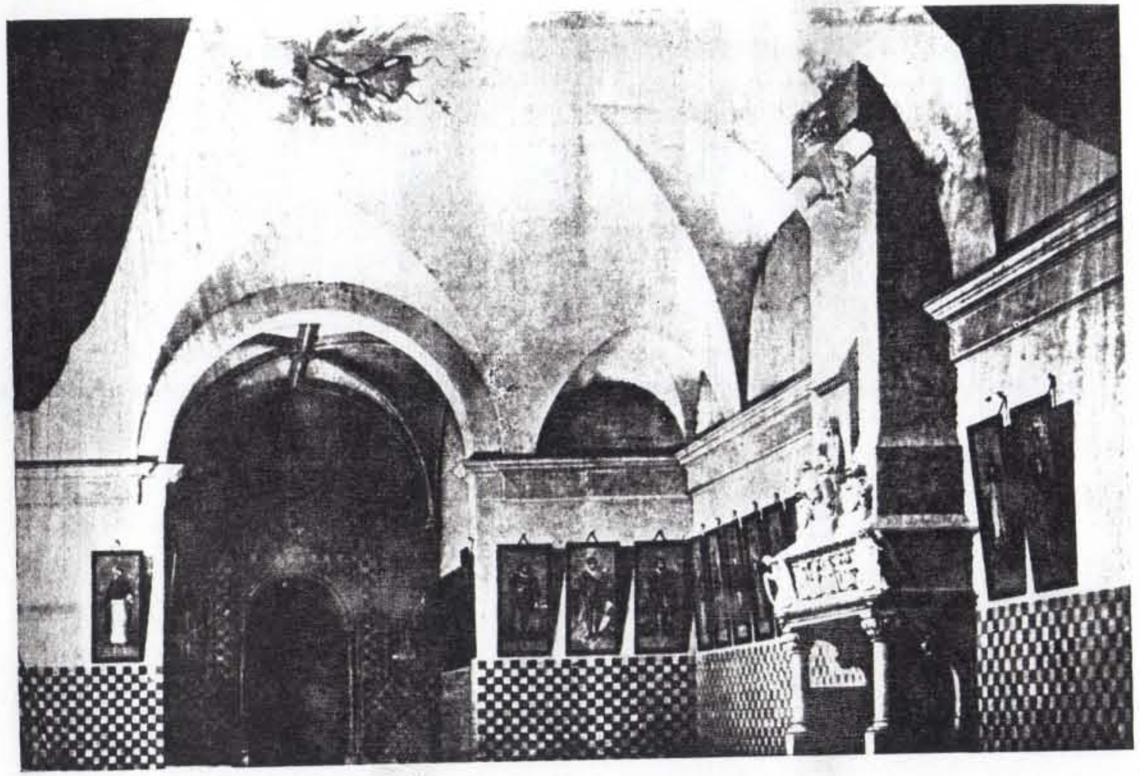
* * *

O teatro de língua espanhola na América Latina sofreu durante os últimos trinta anos a influência do teatro europeu e particularmente do teatro francês, mesmo quando se preocupa mais em afirmar caracteres nacionais, que se desenvolvem em cada país à medida que se modificam as condições económicas, sociais e políticas. Este teatro começa a diferenciar-se, embora continue a ter as suas fontes não só na arte dramática do Século de Ouro mas também na arte dramática de todas as grandes épocas de todos os países. No entanto, as suas iniciativas são muitas vezes efémeras porque encontram a incompreensão, a franca hostilidade conforme os governos e o estado social. Todavia, parece que nestes últimos anos se manifesta um esforço de emancipação das convenções e dos meios artificiais colhidos nos métodos comerciais da Broadway ou nos êxitos fáceis de companhias estrangeiras.

Na Argentina este esforço revela-se na formação de há vinte e cinco anos para cá de numerosos grupos independentes, interessados em dar a conhecer aos vários públicos o repertório universal do teatro e também em provocar o aparecimento de obras por parte dos jovens autores argentinos. O Centro de Estudos Dramáticos, em Buenos Aires, tem por fim promover hoje um verdadeiro movimento social e artístico formando actores, autores, encenadores, cenógrafos, etc. Tem a ambição de criar um verdadeiro teatro nacional e forma diversos agrupamentos dramáticos. O teatro sul-americano pode já citar alguns autores de passado recente; o mais conhecido é o uruguaio **Florencio Sanchez** (1875-1910), cujos dramas realistas foram representados em toda a América Latina, em especial *Os Direitos da Saúde* (1908), *O Filho Doutor* (1903), *A Camponesa* (1904) e *Os Mortos* (1905). Convém ainda citar os argentinos **Samuel Eichelbaum** com *Um Lar*, **Iglesias Paz** *(Uma Dívida de Honra)*, **Defilippis Novoa** *(Eu Vi Deus)*, **Roberto Payro** *(Marcos Severi)* e **Cunill Cabanellas**, um catalão *(Comédia sem Título)*.

No Chile, onde se manifestou um teatro religioso no século XVII e onde em seguida a Igreja lançou uma proibição absoluta contra o teatro, pode-se dizer que até meados do século XIX não há nenhuma expressão de arte dramática nacional e que nestes últimos anos ainda este esforço continua a debater-se com dificuldades materiais e políticas. As peças de **Armando Mook** ou de **Acevedo y Hernandez**, por exemplo, representadas no último quartel do século XIX, são sobretudo um reflexo do naturalismo e da crítica social ao mesmo nível da Europa.

No México surgiu uma renovação sobretudo depois de 1928 com o Teatro Ulisses, fundado por um grupo de escritores, de pintores, de músicos e pela actriz **Antoniela Rivas Mercado**. Daí resultou, por emulação, a organização, dois anos depois, de um novo grupo (Teatro de Orientação) que o autor **Celestino Gorostiza** dirige. Mas o cinema monopoliza as multidões mexicanas e estes teatros, hoje, ainda têm uma audiência restrita. O Governo criou em 1947 um Instituto Nacional de Belas-Artes que compreende um departamento de Teatro, mas a situação continua difícil e as preocupações formais, em especial no que respeita à decoração, em virtude da brilhante escola de pintura mexicana, ultrapassam muitas vezes as preocupações de fundo. Não se pode de facto falar num repertório nacional, pois só há alguns melodramas antiquados de **Xavier Villaurrutia**, sendo os melhores de **Rodolfo Usigli** (*O Gesticulador*, 1937; *Coroa de Sombras*, 1943); e o autor clássico, se assim se pode chamar, é ainda Soror **Juana Inés de la Cruz** (1651-1695), uma freira que escreveu comédias de capa e espada e três autos sacramentais. As iniciativas tornam-se todavia cada vez mais numerosas: em 1948, os estudantes do México fundaram o Teatro Universal; mais tarde, um palco foi apetrechado com todos os meios modernos no Teatro Hidalgo, no qual se representou *Os Signos do Zodíaco* de **Sergio Magaña**, e deram-se espectáculos na Sala de Belas-Artes, entre as quais a reposição, numa encenação original do japonês **Seki Sano**, de *A Coroa de Sombras*, de Rodolfo Usigli.

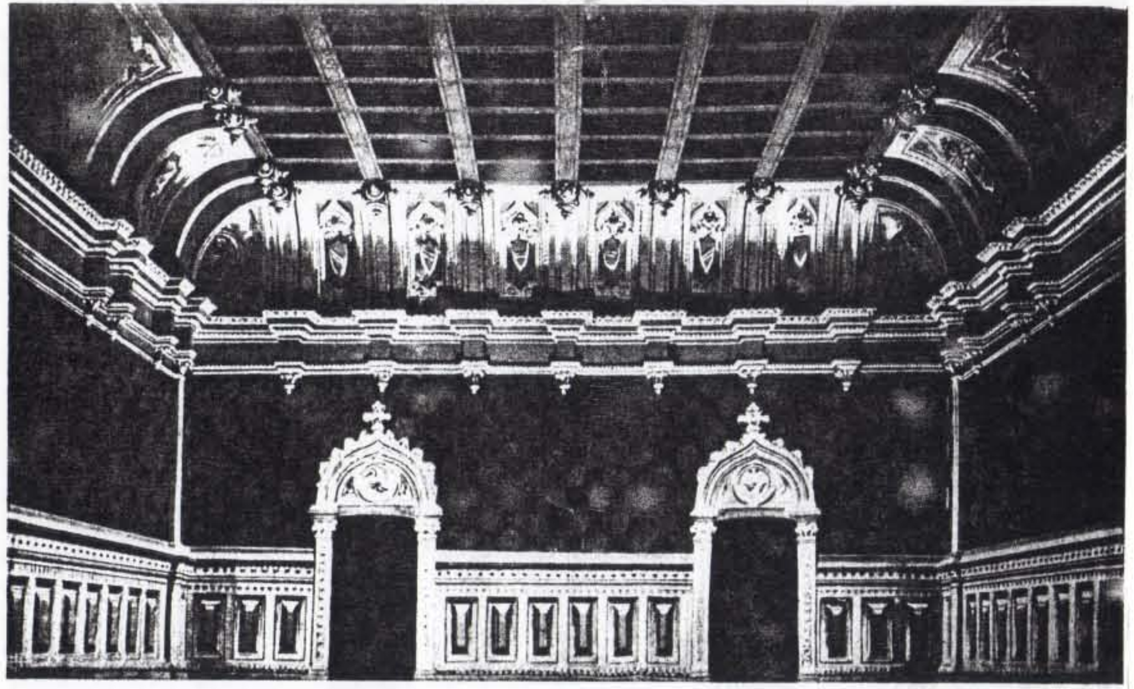


Cenário de Luigi Manini para o segundo acto do *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, «a mais perfeita tragédia do século XIX» segundo Edgar Quinet

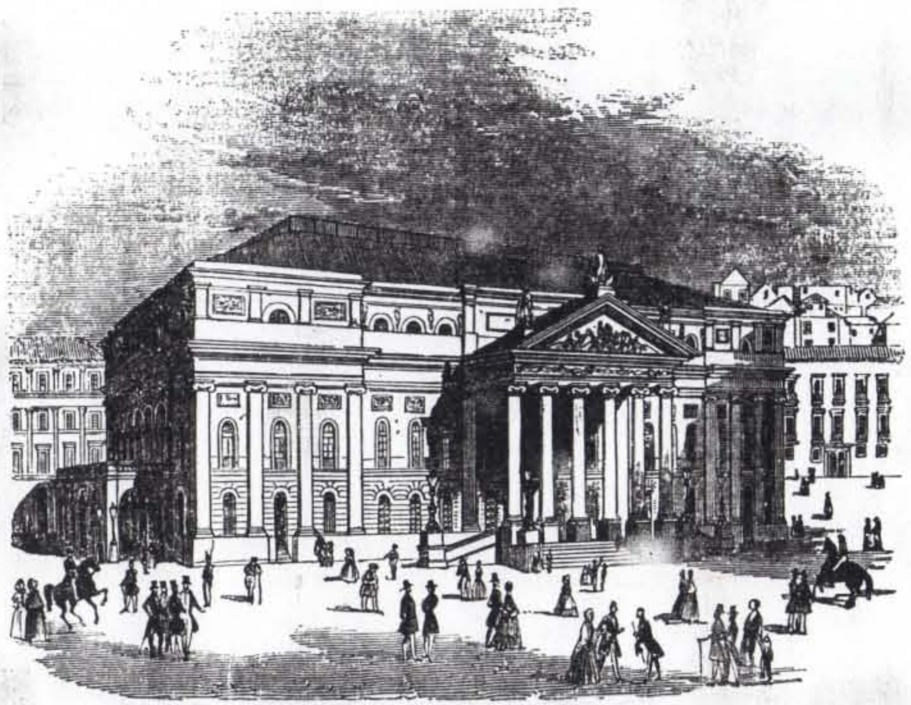
O TEATRO DE LÍNGUA PORTUGUESA

A ideologia que fecundou a revolução liberal de 1820 também ganhou o teatro; mas as primeiras obras que inspirou (entre as quais avulta a tragédia *Catão*, de Garrett, estreada em 1821) ainda se ressentem da sujeição, neste caso através da lição de Alfieri, ao espartilho das regras clássicas. Deteve-lhe o surto a reacção miguelista, e só a partir de 1834, com o regresso ao constitucionalismo, o problema do teatro português pôde ser pensado em termos genuinamente nacionais. Uma portaria régia de 1836 encarregava Almeida Garrett (1799-1854) de apresentar, «sem perda de tempo, um plano para a fundação e organização de um Teatro Nacional, o qual, sendo uma escola de bom gosto, contribua para a civilização e aperfeiçoamento moral da nação portuguesa». E nesse mesmo ano criavam-se a Inspecção-Geral dos Teatros e Espectáculos (cuja direcção foi confiada a Garrett) e o Conservatório Geral de Arte Dramática, instituíam-se prémios destinados aos autores dramáticos e promovia-se a construção de um Teatro Nacional. Este último só em 1846 veio a ser inaugurado; mas entretanto Garrett organizou para o velho Teatro da Rua dos Condes uma companhia, que agrupava os melhores actores do tempo (Catarina e Carlota Talassi, Emília das Neves, Tasso, Teodorico, Rosa), sob a direcção do francês Emile Doux, a qual estreou ali em 1838 o *Auto de Gil Vicente*, com que Garrett se propunha «ressuscitar o teatro português» e que, na verdade, é o nosso primeiro drama moderno. Cinco anos depois, apresentava Garrett ao Conservatório a sua obra-prima: a tragédia *Frei Luís de Sousa*, que une a fatalidade do teatro clássico a uma dialéctica dos sentimentos própria do teatro romântico, projectando numa dimensão mítica uma realidade histórica nacional.

Os dramaturgos que vieram depois de Garrett, incapazes de elevar as suas obras a essa dimensão, confinaram-se aos limites de uma artificiosa reconstituição histórica, e é esse equívoco que está na base do melodrama ultra-romântico, que teve apaixonados cultores em Mendes Leal (*Os Dois Renegados*, 1839; *D. Maria de Lencastre*, 1843; *O Pajem de Aljubarrota*, 1846), Inácio Maria Feijó (*O Camões do Rossio*, 1840), Silva Abranches (*O Cativo de Fez*, 1841), António Pereira da Cunha (*As Duas Filhas*,

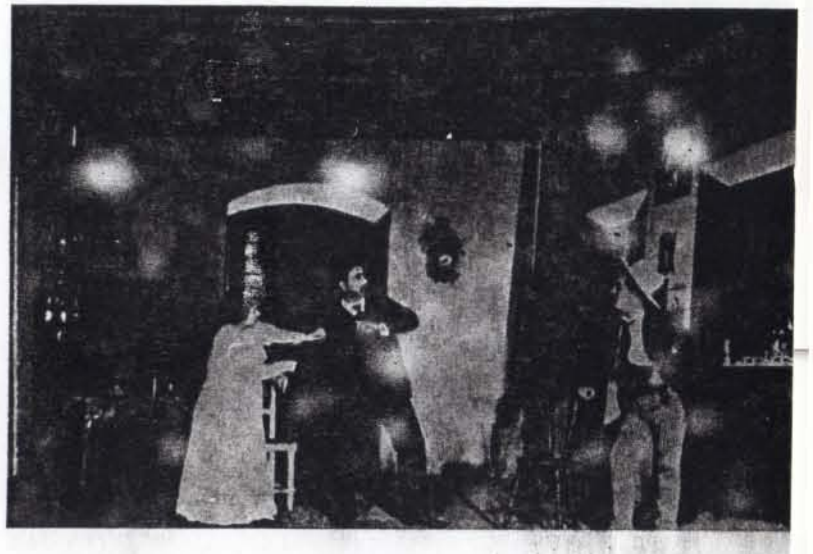


Cenário romântico de Achille Rambois e Giuseppe Cinatti para a ópera *Dom João*, de Mozart, cantada no Teatro de S. Carlos, de Lisboa, em 1839

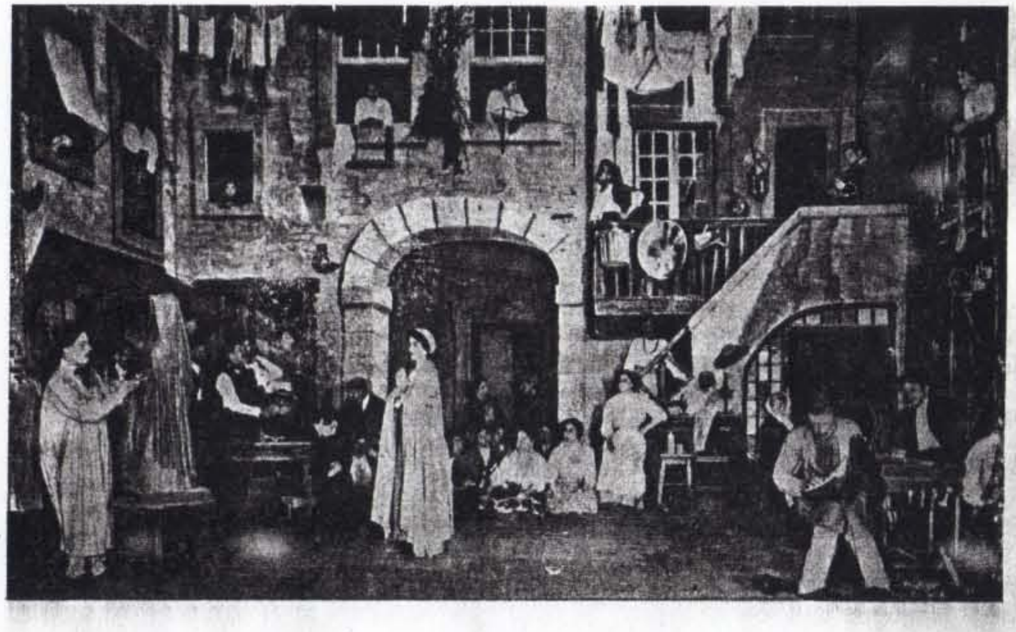


O Teatro Nacional de D. Maria II, de Lisboa (gravura de 1845)

1843), e outros como Serpa Pimentel, César Perini, Sousa Lobo, J. Morais Sarmento, Costa Cascais. Nem sequer Alexandre Herculano, que se insurgira contra a «linguagem de cortiça e ouropel, que ofende a verdade e a natureza» desses dramas, como também Camilo no limiar da sua obra, conseguiram eximir-se à voga do drama histórico, que se tornou, no dizer de um crítico, «o pesadelo das plateias». O rápido cansaço desta fórmula e a política dos «melhoramentos materiais», que estava na base do movimento regenerador de 1851, desviaram o eixo dramático da antiguidade para a actualidade; mas o convencionalismo das situações, das personagens e da linguagem manteve-se nas peças de proclamados intuitos humanitários e sociais que, talhadas pelo figurino francês de Pixérécourt e Dennery, embora reivindicando para seu modelo os nomes de Schiller e Vítor Hugo, escreveram Mendes Leal (*Pedro*, 1857; *Os Homens de Mármore*, 1854; *A Escala Social*, 1857), César de Lacerda (*Dois Mundos*, 1855; *Mistérios Sociais*, 1858; *Aristocracia e Dinheiro*, 1860), Costa Cascais (*A Lei dos Morgados*, 1869; *A Caridade*, 1875) e sobretudo Ernesto Biester (1820-1880), que foi o teorizador desta tendência, e através de enredadas intrigas sentimentais se empenhou na



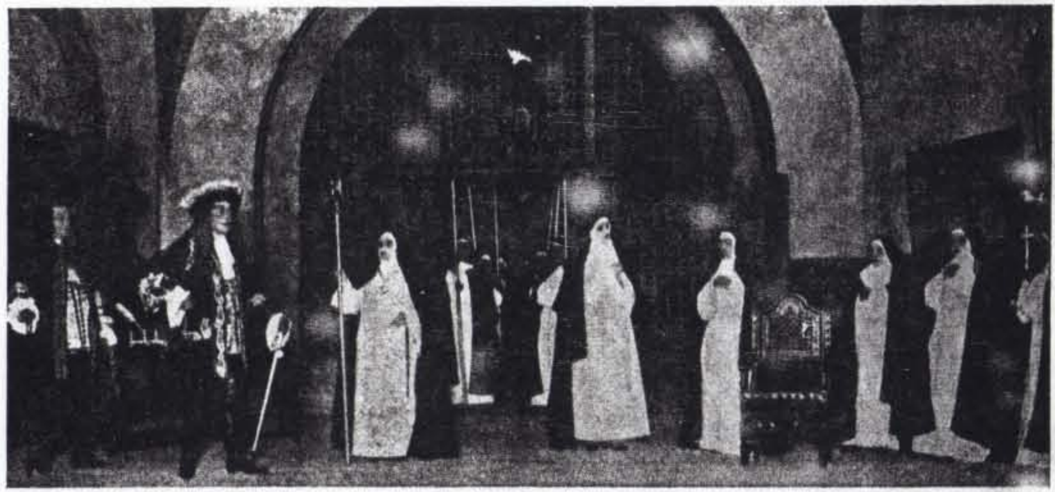
O naturalismo na cena portuguesa: *A Rosa Enjeitada*, drama de D. João da Câmara (Teatro do Príncipe Real, 1901), e *O Chico das Pegas*, opereta de Eduardo Schwalbach, com música de Filipe Duarte (Teatro Apolo, 1911)



análise dos «costumes contemporâneos» e na exaltação paternalista do operariado, «os soldados obscuros das modernas lutas da inteligência» (*A Redenção*, 1856; *Abnegação*, 1861; *Fortuna e Trabalho*, 1863; *Os Operários* e *Os Difamadores*, 1865). Mas dois autores, em cuja obra aliás predominam os dramas de actualidade, Gomes de Amorim (1827-1891) e Camilo Castelo Branco (1825-1890), empreenderam, em duas caricaturas ferozes — aquele com a «paródia de melodramas» *Fígados de Tigre* (1857), este com a farsa *O Morgado de Fafe em Lisboa* (1860) — a crítica do convencionalismo ultra-romântico, de que M. Pinheiro Chagas (1842-1895) seria, em 1869, ano em que se estreou no Teatro Nacional, com imenso e prolongado êxito, *A Morgadinha de Valflor*, o último abencerragem.

Quatro anos antes eclodira a célebre questão do «Bom Senso e do Bom Gosto», que opôs, mais do que duas gerações, duas mentalidades, duas maneiras de pensar o mundo. Mas a geração realista de 1870, que não forneceu ao país nenhum dramaturgo de vulto, dotou-o no entanto com um doutrinador, Júlio Lourenço Pinto, e um notável investigador da História do seu Teatro, Teófilo Braga. É contudo no seu âmbito, e em directa relação com a propaganda republicana, que se inscrevem os dramas anticlericais de António Enes (*Os Lazaristas*, 1875), Silva Pinto, Lino d'Assunção, Cipriano Jardim e Cunha Belém, moldados ainda segundo os esquemas do romantismo. Este fará a sua reaparição entre 1886 e o fim do século, com os dramas históricos de Lopes de Mendonça (1856-1931), *O Duque de Viseu*, 1886, e *A Morta* 1890; D. João da Câmara (1852-1908), *Afonso VI*, 1890, e *Alcácer Quibir*, 1891; Marcelino Mesquita (1856-1919), *Leonor Teles*, 1889, e *O Regente*, 1897; e Júlio Dantas (1876-1962). Estes dramas caracterizam-se, todavia, por um rigor maior na pintura dos costumes evocados, comum aliás ao estilo de representação dos seus principais intérpretes (os irmãos Augusto e João Rosa, Eduardo Brazão, Ferreira da Silva, Rosa Damasceno, Virgínia, Ângela Pinto, Lucinda Simões) e que os aproxima do naturalismo, cultivado por estes mesmos autores em peças que melhor resistiram aos embates do tempo e à evolução dos gostos (*Os Velhos*, de J. da Câmara, 1893; *Dor Suprema*, de Marcelino, 1895; *Crucificados*, de J. Dantas, 1902; *O Azebre*, de Lopes de Mendonça, 1909). A esta última tendência podem reconduzir-se de certo modo as farsas de Gervásio Lobato (1850-1895) e as comédias de Eduardo Schwalbach (1860-1946), como *Sua Excelência* (1884) e *O Comissário de Polícia* (1890), do primeiro, ou *A Bisbilhoteira* (1900) e *Os Postiços* (1909), do segundo, que esboçam, num estilo próximo ao de um Labiche, o retrato irónico da burguesia lisboeta dos fins do século XIX e não se eximem à crítica dos costumes políticos do tempo — que, nas «revistas do ano» (especialmente nas de Schwalbach e de Sousa Bastos) eram por vezes alvo de sátiras incisivas.

Mas foi com dois agrupamentos independentes, o «Teatro Livre» e o «Teatro Moderno», fundados em 1904 e 1905, segundo o modelo francês de Antoine, que o realismo se afirmou polèmicamente no teatro português. Deve-se-lhes a revelação de um autor que a morte prematuramente impediu de se manifestar em toda a sua plenitude, Manuel Laranjeira (1877-1912), a estreia de um outro que durante meio século abasteceria regularmente os repertórios nacionais, Ramada Curto (1886-1961), e de um encenador, Araújo Pereira (1871-1945), dotado de uma visão moderna do teatro e da sua missão social. Entretanto, nos palcos profissionais, outros autores, tomando para modelo os epígonos do naturalismo francês — como, na última década do século XIX, haviam feito um Alberto Braga e um Abel Botelho — abordavam gravemente os problemas morais e os conflitos sociais do seu tempo (*O Capital*, 1895, e *Nova Aurora*, 1900, de Ernesto da Silva; *Casamento de Conveniência*, 1904, de Coelho de Carvalho; *A Lei do Divórcio*, 1910, e *Os Novos Apóstolos*, 1916, de Augusto de Lacerda; *O Álcool*, 1912, de Bento Mântua). E, à margem de toda esta produção, um grande prosador editava em 1905 uma peça que só em 1969 seria representada: *Sabina Freire*, de M. Teixeira-Gomes (1860-1941), comédia satírica que transplanta para os acanhados horizontes da província portuguesa a «Hedda Gabler» ibseniana.



Margarida do Monte, de Marcelino Mesquita (Teatro República, 1910): exemplo de drama histórico em Portugal nos últimos anos do século XIX e primeiros do século XX

Uma reacção contra o naturalismo se esboça, desde os fins do século XIX, através do movimento simbolista, confinado porém, no que ao teatro respeita, e com a excepção única de dois dramas de D. João da Câmara (*O Pântano*, 1894; *Meia-Noite*, 1900), a textos poéticos que não chegaram ao tablado: *Belkiss* (1894) e *Sagramor* (1895), de Eugénio de Castro, *O Marinheiro* (1915), de Fernando Pessoa, e sobretudo os admiráveis poemas dramáticos de António Patrício (1878-1930), em que o verso e a prosa se indistinguem, tão funda é a sua interpenetração, e tràgicamente se entrelaçam os temas obsessionantes do amor e da morte (*O Fim*, 1908; *Pedro, o Cru*, 1918; *Dinis e Isabel*, 1919; *D. João e a Máscara*, 1924).

A dramaturgia dos primeiros anos da República e do imediato pós-guerra processa-se, contudo, ainda sob o signo do naturalismo, que está na origem de alguns dramas regionais de boa qualidade cénica e literária (*Entre Giestas*, de Carlos Selvagem, 1917; *Os Lobos*, de F. Lage e J. Correia de Oliveira,

Tá-Mar, de Alfredo Cortez, que o Teatro Nacional estreou em 1936, com Amélia Rey-Colaço, Palmira Bastos, Adelina Abranches e Emília de Oliveira

1920) e de algumas comédias e dramas de costumes que empreendem a análise da desagregação da sociedade burguesa (*Octávio*, 1916, e *A Casaca Encarnada*, 1922, de Vitoriano Braga; *Ninho de Águias*, 1920, e *O Herdeiro*, 1923, de Carlos Selvagem; *Adão e Eva*, de Jaime Cortesão, 1921; *O Caso do Dia*, 1926, *Sua Alteza*, 1930, *A Cadeira da Verdade*, 1932, de Ramada Curto). Dois dramaturgos, porém, dominam o teatro do período balizado pelas duas guerras mundiais: Alfredo Cortez (1880-1946), em cuja obra rigorosa e linear convergem o descarnado realismo crítico de *Zilda* (1921), *O Lodo* (1923) e *Bâton* (1939), o expressionismo satírico de *Gladiadores* (1934) e o genuino lirismo popular de *Tá-Mar* (1936); e Raul Brandão (1867-1930), com os seus dramas e as suas farsas de uma aflitiva tensão existencial (*O Gebo e a Sombra* e *O Doido e a Morte*, publicados em 1923 e mais tarde interpretados pelo grande actor Alves da Cunha; *O Avejão*, 1929).

Citem-se ainda, entre os autores deste período, Vasco de Mendonça Alves (1883-1962), que alternou as comédias dramáticas de intenção moralizadora com os dramas históricos e as comédias de costumes populares; Carlos Amaro (1879-1946), que escreveu um «auto ou mistério» de saboroso recorte vicentino (*São João Subiu ao Trono*, 1931); António Botto (1900-1959) que em *Alfama* (1933) transpôs para o palco o dúbio clima poético das suas «Canções»; Armando Vieira Pinto, Tomás Ribeiro Colaço, Virgínia Vitorino, Olga Alves Guerra e J. Paço d'Arcos. Com maior ou menor proximidade, o teatro de todos eles reporta-se a uma estética naturalista — de que apenas divergiram Raul Brandão, os *Gladiadores* de Cortez e a *Dulcineia ou a Última Aventura de D. Quixote*, obra-prima de Carlos Selvagem, estreada em 1944, como a anterior, no Teatro Nacional, sob a direcção de Amélia Rey-Colaço. O movimento experimental, iniciado em 1946 com a fundação do «Estúdio do Salitre», veio dar consciência à necessidade de encaminhar a cena portuguesa para novos rumos estéticos — necessidade que, teòricamente, vinha sendo anunciada desde há anos pelos escritos de Eduardo Scarlatti (em especial *A Religião do Teatro*, 1928).

Uma cena de *Os Pássaros*, de Aristófanes (Teatro Universitário do Porto, 1963), encenação de Mestre António Pedro

É só a partir de então, com efeito, que sobem à cena, em palcos de ensaio ou profissionais, as obras de autores que até aí se haviam limitado a publicá-las em livro, como Almada-Negreiros (1893-1970), Branquinho da Fonseca (n. em 1905), J. Pedro de Andrade (n. em 1902) e José Régio (1901-1969), e que propunham ao espectador o risco de uma aventura intelectual a que não estava habituado. A invenção lírica e plástica do teatro de Almada, o subtil esquematismo dos esboços dramáticos de Branquinho, o pirandellismo subjacente à obra de J. P. de Andrade, a altitude metafísica da dramaturgia de Régio (em que avulta o «mistério» *Jacob e o Anjo*, publicado em 1941 e estreado em Paris em 1952) constituem marcos importantes da criação de uma linguagem e uma estrutura teatrais modernas. A esse mesmo escopo visam, por entre várias limitações e dificuldades, os autores das gerações seguintes, embora divirjam os caminhos pelos quais orientam as suas pesquisas. Para alguns, como Alves Redol, Jorge de Sena, David Mourão-Ferreira, Natália Correia, A. Abelaira, o teatro tem sido um meio secundário e eventual de expressão; mas para outros, como Luiz Francisco Rebello, Costa Ferreira, Romeu Correia ou Bernardo Santareno (revelado em 1957 por António Pedro, a quem se ficou a dever uma obra notável de actualização da cena portuguesa), ele é o centro dominante das suas preocupações. No tocante aos dramaturgos mais novos, a duas tendências fundamentais é possível reconduzir os seus esforços: um teatro «épico», de que são significativos exemplos *O Render dos Heróis*, de J. Cardoso Pires (1960), *Felizmente Há Luar*, de L. Sttau Monteiro (1963), *O Judeu*, de B. Santareno (1966) e *Bocage, Alma sem Mundo*, de Luzia Martins (1967); e um teatro do «absurdo», em cuja órbita giram autores como Augusto Sobral, H. Prista

Monteiro, M. Granjeio Crespo, Fiama Pais Brandão e Jaime Salazar Sampaio, entre os quais aliás as dissemelhanças são mais flagrantes do que as afinidades.

Mas a vida teatral de um país é constituída, essencialmente, pelos espectáculos que nele sobem à cena, e a literatura dramática só em potência cs contém. As limitações que condicionam o teatro português contemporâneo — desde a concentração quase exclusiva das manifestações teatrais na capital à acção coerciva da censura prévia — impedem-no de atingir aquele grau de vitalidade que, noutras épocas, conheceu, mau grado os esforços de algumas companhias independentes, de alguns directores mais exigentes e a acção relevante, embora marginal, dos agrupamentos universitários.

Tributário de diversas e sucessivas influências de origem europeia, o teatro brasileiro só com o romantismo, após a proclamação da independência, começou a afirmar-se: Gonçalves de Magalhães (1811-1882) compõe duas tragédias, uma das quais, *António José ou o Poeta e a Inquisição* (1838), evocativa da atormentada existência do «Judeu», enquanto Martins Pena (1815-1848) e Joaquim Manuel de Macedo (1820-1822) fixam nas suas comédias os usos e costumes da sociedade brasileira do seu tempo, exprimindo-os na própria linguagem do povo e da burguesia que punham em cena, e em 1833 o actor João Caetano (1808-1863) forma a primeira companhia teatral brasileira «para acabar com a dependência de actores estrangeiros para o nosso teatro». Poetas de estro romântico como Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu e Castro Alves deram continuidade a esse recém-começado filão dramatúrgico, a que também romancistas como José de Alencar e Machado de Assis trouxeram um estimável contributo. Perto do final do século XIX, França Júnior (1838-1890) e, sobretudo, Artur Azevedo (1855-1908) renovaram, mediante uma aproximação naturalista, a comédia de costumes tìpicamente nacional, na esteira do caminho aberto por Martins Pena. A morte do último, que foi o grande animador do teatro brasileiro na transição do século XIX para o século XX, deixou um vácuo que alguns literatos, aparentados à estética simbolista, como Coelho Neto (1864-1934), Paulo Barreto (1881-1922), Roberto Gomes (1882-1922) e Paulo Gonçalves (1897-1927), nem sempre com êxito lograram preencher.

A guerra de 14-18, interrompendo as visitas ao Brasil de companhias estrangeiras (principalmente portuguesas e francesas), favoreceu o surto de uma geração nacionalista de autores e actores, aqueles abordando de preferência temas brasileiros e exaltando valores nacionais (*Flores de Sombras*, de Cláudio de Sousa, 1916; *Nossa Terra*, de Abadie Faria Rosa, 1917; *Sol de Sertão*, de Viriato Correia, 1918; *Onde Canta o Sabiá*, de Gastão Tojeiro, 1921), que actores como Leopoldo Fróis, Jaime Costa e Procópio Ferreira ajudaram a impor. Procópio seria, em 1932, o protagonista de uma peça que alcançou êxito mundial, *Deus lhe Pague*, de Joracy Camargo (n. em 1898). Mas, apesar de uma ou outra experiência isolada de autores como Álvaro Moreyra (*Adão, Eva e Outros Membros da Família*, 1927) e Oswaldo de Andrade (*O Rei da Vela*, 1933; *O Homem e o Cavalo*, 1934), e da actividade de Renato Viana, animador de teatros experimentais que tiveram efémera existência, o teatro brasileiro desconheceu pràticamente a revolução modernista. É, aliás, significativo que o teatro fosse a única arte ausente da famosa «Semana de Arte Moderna» de S. Paulo, em 1922.

A II Guerra Mundial, que trouxe ao Brasil diversas personalidades ligadas à vida teatral europeia, veio modificar este estado de coisas. Em 1941 cria-se, no Rio de Janeiro, a companhia «Os Comediantes», e em 1948 o «Teatro Brasileiro de Comédia», em S. Paulo. Aos «Comediantes» se ficou a dever a revelação do maior dramaturgo brasileiro contemporâneo, Nelson Rodrigues (n. em 1912), cuja obra de substracto psicanalítico e técnica sincopada — em que avultam *Vestido de Noiva* (1943) e o *Beijo no Asfalto* (1961) — tornou ràpidamente caduco o teatro burguês do período anterior, de que ainda hoje um Abílio Pereira de Almeida, um Henrique Pongetti e um Pedro Bloch são aplaudidos expoentes. Nos últimos anos, a autonomia do teatro brasileiro não deixou mais de acentuar-se, através de actores como Cacilda Becker, Maria Della Costa, Fernanda Montenegro, Tónia Carrero, Sérgio Cardoso, Paulo Autran, Rodofo Mayer, encenadores como Flávio Rangel, José Celso, Paulo Grizolli, e autores como Silveira Sampaio e Millor Fernandes, que fazem passar à fieira de um humor vigilante as situações estereotipadas do modo de vida burguês, Jorge Andrade, que transpõe para o palco, em dramas de sólida factura (*A Moratória*, 1955; *Pedreira das Almas*, 1958; *Vereda da Salvação*, 1964), o processo dialéctico de uma sociedade em mutação, Plínio Marcos, com os seus dramas de um revulsivo realismo escatológico (*A Navalha na Carne*, 1967), e, numa linha de combate e intervenção social, Dias Gomes (n. em 1922), Ariano Suassuna (n. em 1927), Augusto Boal (n. em 1929) e Gianfrancesco Guarneri (n. em 1934). Os dois primeiros lançaram, respectivamente com *O Pagador de Promessas* (1960) e o *Auto da Compadecida* (1956), os fundamentos de uma dramaturgia de raiz popular, que os dois últimos e Oduvaldo Viana Filho têm submetido a um tratamento épico, adaptando o modelo brechtiano às necessidades do teatro brasileiro. Significativas desse tratamento são, ainda, as recentes experiências de agrupamentos como «Opinião», do Rio de Janeiro, «Arena» e «Oficina», de S. Paulo, que, desafiando uma censura particularmente arbitrária, têm montado espectáculos caracterizados pela interligação do teatro político e das formas populares do auto tradicional, com o declarado propósito de levar o espectador a tornar-se consciente do processo histórico em que está envolvido e a nele intervir activamente.

O TEATRO GREGO CONTEMPORÂNEO

A conquista otomana paralisara durante muito tempo toda a expressão literária e artística na Grécia. Do século XV ao XVIII os Gregos exilaram-se e apenas a poesia lírica, as canções e as danças perpetuavam o génio popular.

Vestígios do espírito nacional apenas existiam em Creta, onde o teatro tentou um renascimento do século XV ao XVIII com a criação de peças, nas quais, todavia, surgiam já influências ocidentais. Torna-se necessário citar um mistério religioso, *O Sacrifício de Abraão* (cerca de 1635), atribuído a Cornaros, uma tragédia de Khordatzis, *O Erófilo* (1637), uma de Troilos, *O Rei Rodolinos* (1647), imitada de Tasso, e, por último, algumas comédias, *Giparis* (século XVI), inspirada no teatro italiano e de autor desconhecido, *Stathis*, atribuída a Pholas, e *Fortunatos* (1669), de Foscolo.

Creta e as ilhas Jónicas terão ainda alguma vida própria no teatro (em Cefalónia Katsaitis escreve duas tragédias de estilo antigo: *Ifigénia* e *Tiestes*, 1721). No início, será a cultura francesa que manifestará a sua influência, mais tarde a inglesa e a alemã, ao passo que uma certa literatura dramática (diálogos, cantos de resistência aos Turcos e de emancipação social) permanece viva nas massas populares da cidade e do campo.

Alguns intelectuais não deixaram de tomar consciência desta realidade e algumas peças são testemunho disso: uma tragédia de Piccolos, *A Morte de Demóstenes* (1816), dois dramas de Massanis, *Armodio e Aristogitão* (1819) e *A Grécia e o Estrangeiro* (1836), dramas que não foram representados na Grécia, então ocupada, mas no estrangeiro. Em virtude de discussões e polémicas que se originam no momento da criação da nova língua, surge um autor, Vysantios, que escreve uma animada comédia: *A Torre de Babel* (1836). As obras de Jacob Rizos Néroulos (1778-1850) pertencem ao movimento de libertação desta época.

Mas, após a guerra da independência (1821), a primeira Constituição do Estado livre vem contribuir para unificar em tendências nacionais as antigas tendências regionais.

O teatro volta-se então cada vez mais para a actualidade e os autores dramáticos, como os outros escritores, tomam consciência do papel social do espectáculo. Constitui-se (1830) em Syra a primeira companhia de comediantes, que deu representações em Atenas em 1835. Pouco a pouco, mau grado as dificuldades, o teatro retoma um certo lugar na vida intelectual e social. O Estado preocupa-se com ele em 1868 criando um regulamento dos teatros.

Em 1888 inaugurou-se o Grande Teatro de Atenas e no ano seguinte abre o Teatro da Concórdia. Os princípios do século XIX são assinalados por uma actividade dramática que não cessa de se desenvolver mas que não é capaz de resistir às influências europeias.

Enquanto Christomanos, seguindo o exemplo e os métodos de Antoine, cria o Novo Palco (1901) com a *Alcestes* de Eurípides, que traduziu, e se esforça por reformar a encenação representando numerosas adaptações de peças russas, francesas e escandinavas, representam-se também obras originais: *Os Curdos*, *O Anel da Mãe*, de Kambysis, *O Sonho*, *O Ícone*, *O Rei sem Sol*, de Polemis, *Filha Única*, *Raquel*, *Estudantes*, de Xenopoulos. As primeiras são, um pouco à maneira de Ibsen, uma crítica à burguesia ateniense; as segundas têm características nìtidamente líricas e as últimas são impregnadas de um certo realismo.

Contra o exagero das influências estrangeiras não podia deixar de se produzir uma reacção no sentido do génio trágico, caro ao povo grego, e também contra as velhas convenções cénicas. Em 1925, Melias, aluno de F. Gémier, cria o Teatro de Arte com o qual em 1925 se funde uma outra companhia, a Cena Livre. Em 1932 o Teatro Nacional substitui o Teatro Real e constitui-se uma companhia homogénea e uma escola dramática com os encenadores Pholos Politis e Rondiris e a actriz Helena Papadaki. O repertório nacional enriquece-se com obras de novos autores ligados a um certo realismo crítico (Yannopoulos, Bogris, Moraitinis, Sinadinos, Lidorikis) e distinguem-se especialmente Nikos Kazantzakis com *Nicéforo Focas* (1927) e Sikelianos com *O Ditirambo da Rosa* (1932). Voltam aos repertórios certas obras do teatro cretense como o já mencionado *Erófilo*, de Khordatzis, influenciado pelo teatro veneziano do princípio do século XVII. As três correntes dominantes do século XIX, crítica de costumes, história

Uma cena de *Hécuba*, de Eurípides, pelo Teatro Nacional de Atenas, no Teatro Antigo de Epidauro, em 1955 bizantina e temas sociais e populares, são representadas pelo êxito contínuo de *A Basílica*, de Matesis, cujo tema é a luta de gerações por altura do levantamento das ilhas Jónicas; pelo *Cristo em Roma* e pelo *Ditirambo da Rosa*, tragédias do grande poeta Sikelianos, e pelas peças mais admiradas de Xenopoulos *(Hella Violandi* e *O Vilão)*.

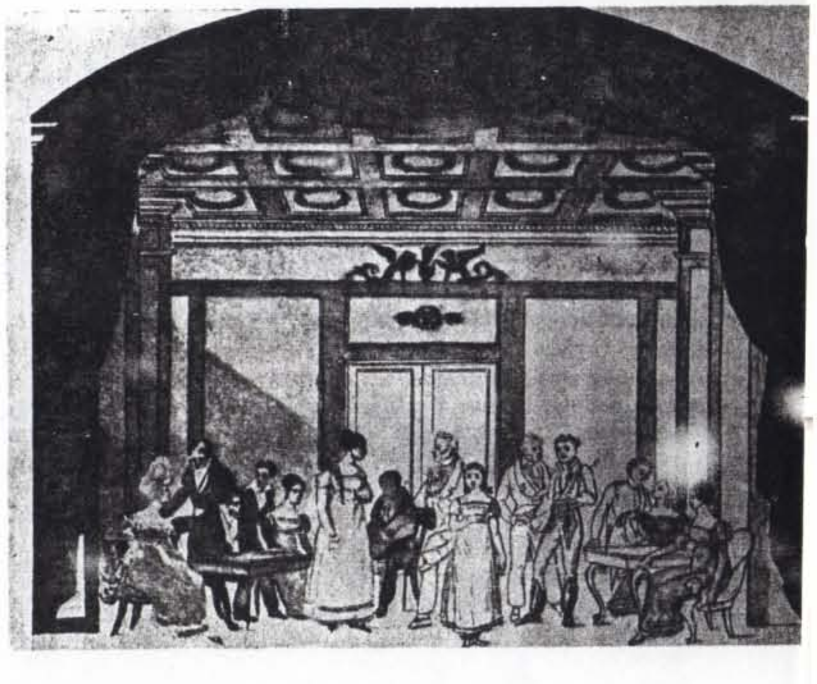
No período entre as duas guerras mundiais, em que o teatro grego luta pelo seu renascimento, destaca-se a figura do actor Veakis, que triunfou muito especialmente nas grandes representações de peças antigas traduzidas para a linguagem popular e cuja influência dominou, por assim dizer, todo o teatro grego. Aliás, a luta pelo emprego da língua popular no teatro continuou sempre no centro de toda a actividade dramática da Grécia contemporânea.

O TEATRO RUSSO
DO FIM DO SÉCULO XVII AOS NOSSOS DIAS

Até ao início do século XIX o teatro russo limita-se à representação de peças estrangeiras, comédias, óperas e *ballets*, imitando os espectáculos dados nas principais cortes da Europa. Por outro lado, o desenvolvimento do teatro neste país durante muito tempo lutou contra as mais diversas oposições, inicialmente religiosas, o clero considerando todos os espectáculos como «diabólicos» até ao aparecimento dos Jesuítas, que, aqui como em toda a parte, não hesitaram em utilizar o teatro como meio de ensino, e Pedro I e depois Isabel (1741-1762) tornavam as representações na Corte obrigatórias para os nobres. Não chegou Isabel ao ponto de mandar procurar «pelos palafreneiros as suas damas de honor recalcitrantes para as conduzirem à força ao espectáculo»?

Foi em 1672 que se realizou, sob a ordem do czar Alexis, pai de Pedro, o Grande, o primeiro espectáculo oficial, com *O Divertimento de Ester*, que durava seis horas e era representado por jovens estrangeiros. Mas foi só em 1756 que se constituiu o primeiro teatro permanente em S. Petersburgo. Os senhores feudais da Rússia não podiam deixar de imitar os nobres, que, por sua vez, imitavam a corte. Foi assim que Matveev criou com o pessoal que estava ao seu serviço a primeira companhia de teatro russa, porque até então ùnicamente existiam companhias estrangeiras, alemãs, italianas ou francesas, estas últimas mais numerosas no reinado de Catarina II (1762-1796), ela própria uma apaixonada pelo teatro, pois chegou a compor trinta comédias, dramas, provérbios, libretos de ópera...

Os autores russos, como Alexis Sumarokov (1718-1777), na prática nada mais fizeram do que preparar divertimentos para as necessidades da Corte. Nos teatros privados ou universitários, como por exemplo o da Escola de Cadetes, apenas se imitava os italianos e especialmente os clássicos franceses (Racine e Voltaire, sobretudo). Jakov Kniajnine (1742-1791) escreveu uma tragédia, *Dido*, imitada de Metastásio; Alexis Sumarokov, já citado, tentara interessar, imitando os ingleses e o *Spectator*, uma certa parte do público pelas questões teatrais e literárias, fundando o primeiro periódico russo do género. Graças à iniciativa e à generosidade de um rico mercador, construiu-se em Iaroslav um *teatro público* para mil espectadores. Nos anos seguintes ir-se-iam traduzir cada vez mais obras estrangeiras a fim de alimentar o teatro. Autores tão célebres como Krylov (1768-1844), poeta-fabulista, cederam à atracção do teatro até que no reinado de Catarina, a Grande, e graças à influência dos enciclopedistas, especialmente de Diderot, aparece em S. Petersburgo o gosto pela comédia lacrimejante, com Vladimir Lukine (1759-1824).



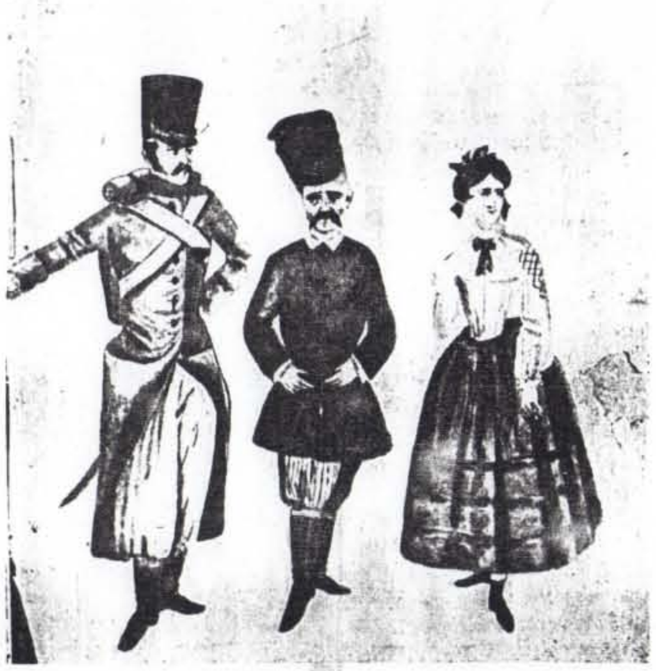
Espectáculo representado pelos servos de V. Vsevologiski, em 1822

Embora no fim do século XVIII nada se houvesse ainda alterado do que era a armadura política e social da Rússia, os proprietários de terras, formando com as suas gentes companhias teatrais, estavam a preparar para breve a criação de um autêntico teatro russo. Foi a este movimento que se chamou o Teatro dos Servos, que existiu até 1861, ano da abolição da escravatura.

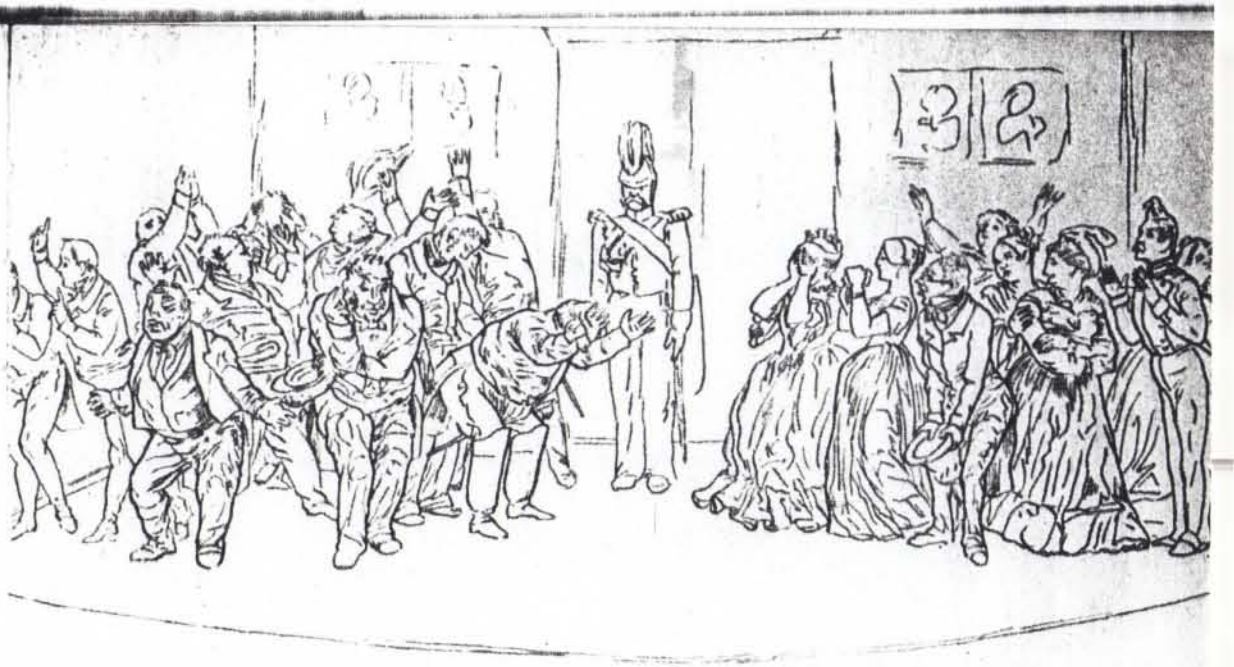
Nina Gurfinkel, cujos numerosos estudos sobre o teatro russo são preciosos, escreveu a este respeito: «Desta forma, num lapso de tempo relativamente curto, apesar da oposição dos Moscovitas e da condenação pela Igreja Ortodoxa ascética, este teatro, inexistente na véspera e sem tradições de raiz, vai desenvolver-se até atingir profundamente o mujique de Stanislavsky, até se tornar como uma espécie de bem público, a substância espiritual de um povo de cento e cinquenta milhões de almas, o espanto, a admiração e quase o ensino da Arte teatral universal.»

O Teatro dos Servos organiza, pois, representações às vezes com centenas de actores. Para se enriquecer acontece até que faz apelo a artistas e a técnicos estrangeiros. O repertório será sempre extremamente variado, inicialmente composto de comédias, de *vaudevilles*, mais tarde de melodramas, e sempre de óperas cómicas (de Grétry, Monsigny, Dalayrac, Boieldieu, Cherubini). Quanto às tragédias que representavam, eram sempre adaptações, sobretudo do francês e do alemão.

Após a morte de Catarina II, em 1796, o Teatro dos Servos ganha novo alento: a industrialização nascente abala a economia do sistema feudal; os grandes proprietários de terrenos são obrigados a descobrir novas fontes de receita, vendem as suas terras e tiram proveito dos seus servos alugando-os principalmente para os trabalhos urbanos e para as fábricas que se constroem. Da mesma forma, abrindo teatros públicos na província, utilizam-se das suas companhias teatrais, explorando-as eles próprios ou dando-as a explorar em certas condições. Chegam mesmo a «vender» espectáculos e, por vezes, os seus actores. Em breve passam a ser eles quem fornece aos teatros imperiais os intérpretes de que necessitam. A magnífica companhia serva de STOLYPINE servirá de base à organização da primeira grande companhia dramática nacional, o Pequeno Teatro de Moscovo *(Maly Teatr)*, em 1825. O divertimento gratuito dos nobres transforma-se assim num negócio rentável. O mister de actor não podia deixar de se «profissionalizar». O próprio *Ballet* Russo, que Didelot fundou em 1801, recrutou os seus bailarinos entre os servos. Desta forma nasceu a arte nova e autónoma da dança, que ganhou um carácter cada vez mais nacional. Finalmente, no palco, o actor servo «descobre o seu próprio génio no teatro burguês de Diderot, Mercier, Sedaine» (Nina Gurfinkel). De tal forma que uma actriz como SIMIONOVA (1786-1849) sobrepujará a Mademoiselle George, aquando das representações dadas por esta última em S. Petersburgo e em Moscovo, e o maior dos actores russos, MICHEL CHTCHERPINE (1788-1863), obterá aos 33 anos, por subscrição pública, a sua carta de alforria...



Desenho feito durante um ensaio num teatro, em 1854. O papel da mulher é desempenhado por uma serva-actriz



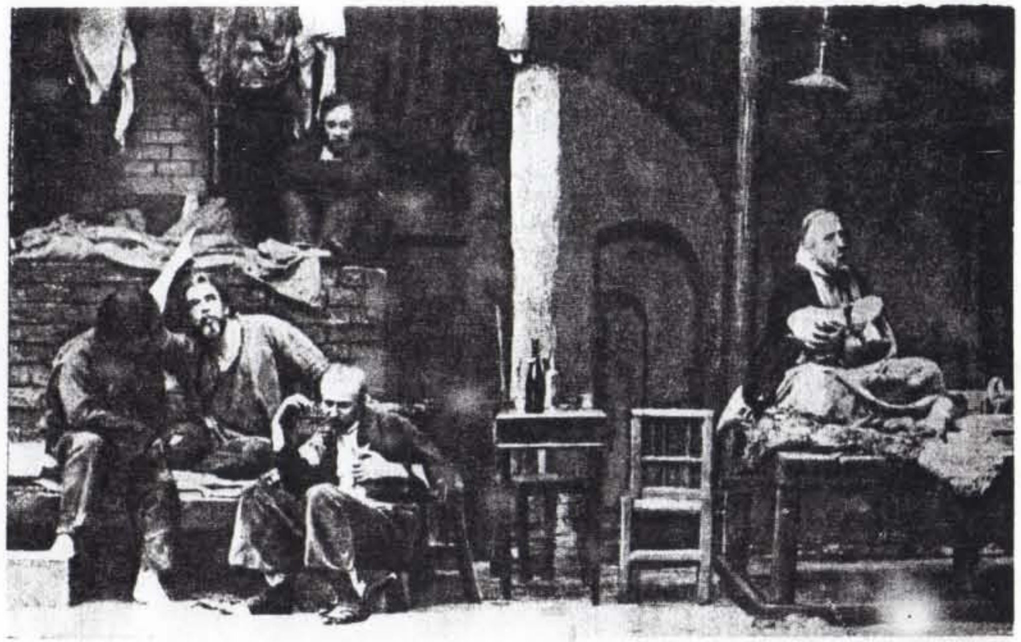
A última cena de *O Inspector-Geral*. Desenho atribuído a Gogol e que corresponde, aliás, às indicações por ele dadas, cerca de 1836, para a representação desta cena

O teatro russo está dentro em pouco apto a receber as primeiras formas originais do teatro nacional com GRIBOIEDOV, GOGOL e OSTROVSKI.

Paulo I e sobretudo Alexandre I, que desde a sua estada em França, frequentando a casa de Madame de Staël, anunciava que aboliria a escravatura, haviam sonhado com reformas liberais inicialmente sob a influência inglesa; a influência francesa só virá realmente a sentir-se com Saint-Simon, Béranger e Quinet, sem que, todavia, viesse a notar-se qualquer forma de romantismo na literatura russa. A revolta dos Dezembristas em 1825, com a tentativa de golpe de Estado que ela comportava, acarretou uma violenta reacção por parte do Poder. Foi um falso romantismo, um romantismo de importação introduzido pela tradução de obras [illegible] e inglesas, servindo para exaltação do patriotismo, que contribuiu para suscitar uma nova geração de escritores, alguns deles vendo no teatro, apesar da severidade da censura, um meio particularmente eficaz de atingir o público. Foi a geração pós-1830 que originou ALEXANDRE PUCHKINE (1799-1837), o primeiro génio nacional, criador de heróis especìficamente russos como *Eugénio Oneguine* (sob a influência de Shakespeare, em especial), como *Boris Godunov*, de que MUSSORGSKY fará mais tarde uma imortal obra-prima. (Puchkine, essencialmente poeta, apenas escreveu para o teatro fantasias dramáticas que trouxeram como consequência aos escritores de teatro uma nova orientação: por exemplo, *O Fidalgo Avarento*, *Mozart e Salieri*, *O Convidado de Pedra*).

É um tempo de fermentação de espíritos, de revoltas abertas ou surdas, de cujo reflexo nos podemos aperceber na célebre comédia de ALEXANDRE GRIBOIEDOV (1795-1829) *A Infelicidade de Ser Esperto*, peça que só pôde ser representada, após numerosos cortes da censura, no Teatro Maly de Moscovo, em 1831, depois da morte do seu autor. A arte dramática russa descobre pouco a pouco as suas formas originais, libertas das influências ocidentais. A leitura da peça de Griboiedov em 1823 obteve, dizem as crónicas, o mesmo êxito de *As Bodas de Fígaro* em França; é uma caricatura tão viva e tão exacta de um salão moscovita dessa época que desde então esteve sempre presente na preferência do público. As novas obras que vão suceder-se daí em diante no palco do Teatro Maly, *O Inspector-Geral* de Gogol, *A Tempestade* de Ostrovski, *O Czar Fedor* de Alexis Tolstoi, para citar apenas estas, são marcos importantes, assim como as representações dos grandes clássicos do Ocidente, interpretadas por actores excepcionais. De 1830 a 1870 a história do teatro na Rússia confunde-se cada vez mais com a história política e social e dela não pode ser dissociado o génio crítico de um Bielinski, de um Herzen, de um Tchernichevski. A necessidade de estudar a história nacional, sobretudo no que respeita a procurar os vários aspectos que servissem a causa da emancipação, suscita o recurso a temas históricos, como o fizera já Puchkine, ao mesmo tempo que a influência de Schiller e Lessing continua a manifestar-se no teatro apaixonado de LERMONTOV com *Os Espanhóis* (1830), e a de Shakespeare no *Baile de Máscaras* (1835) do mesmo autor.

O actor Artiom em *As Três Irmãs*, de Tchekov, no Teatro de Arte de Moscovo, em 1902



Exemplo de encenação naturalista de Stanislavsky: *O Poder das Trevas*, de Tolstoï, no Teatro de Arte de Moscovo, em 1903

A busca da comédia satírica, o humor, vão triunfar e atingir os espectadores, cada vez mais entusiasmados. Ainda não há preocupações com os cenários e a encenação — basta comunicar pelo riso e pela emoção, viver a acção com os intérpretes e daí a notável influência de um actor como Chtcherpine, que, com o seu génio, alimentava a companhia do Teatro Maly. A educação estética do público só começará verdadeiramente no fim do século com Stanislavsky, quer dizer, após a abolição, por Alexandre III, do monopólio dos teatros imperiais (1883).

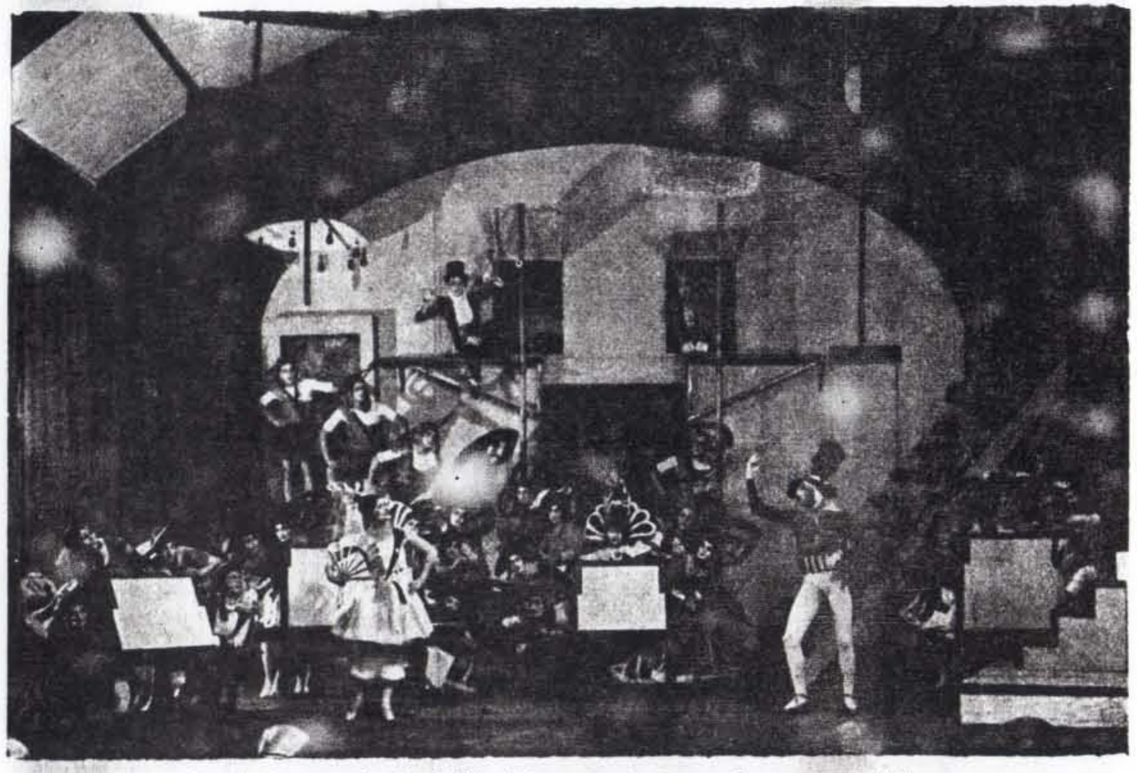
NICOLAU GOGOL (1809-1852) assinala no teatro russo uma grande data com *O Inspector-Geral*, a sua última peça e a primeira representada em 1836. Poucas obras-primas dramáticas deram origem, pela sua representação e pela sua interpretação, a discussões e polémicas tão vivas. O que realmente mais conta nesta comédia é talvez o quadro que ela nos apresenta da corrupção e o libelo acusatório que levanta contra a «Santa Rússia» dos burocratas e dos proprietários de raiz, muito mais do que a personagem principal, tipo de impostor. Primeira comédia de costumes verdadeiramente nacional, totalmente interessada em denunciar, segundo o próprio Gogol, «ao mesmo tempo, tudo o que há de podre na Rússia, todas as injustiças que se cometem por toda a parte onde se devia exigir do homem o máximo de justiça...», *O Inspector-Geral* foge à caricatura fácil. Isto porque Gogol recorreu àquilo que o teatro tem de específico: atraído desde a sua juventude pelo palco, representando ele mesmo papéis de composição cómica e procurando atingir «o natural», tornou-se amigo do actor Chtcherpine em Moscovo e sabia prever nas suas indicações os pormenores da encenação, não hesitando em fixar em esboços a implantação dos cenários e da marcação, levando em conta precisamente a necessidade de não exagerar o cómico. A sua personagem principal, Klestakov, teve sempre em todos os comediantes de talento que a desempenharam uma interpretação nova, original, tão discutida como o fora em França até aos nossos dias a personagem de Tartufo. O estilo teatral de Gogol é difícil. O poeta rompeu com a tradição do *vaudeville*, em moda na Rússia, levado por actores franceses, considerando que esse era um género que «mente da maneira menos escrupulosa que há». Foi sem dúvida contra sua vontade que Gogol desencadeou um riso revolucionário. Não é certo que, após a representação de *O Inspector-Geral*, Nicolau I teria dito: «Todos foram visados, mas eu mais do que os outros»? Desde então a questão fundamental para o Poder estabelecido estava posta: «Que dirá o povo?» Gogol odiava a escravidão, mas não tinha nenhum programa preconcebido contra o regime que então fazia da Rússia um país «metade caserna, metade prisão». *O Inspector-Geral*, peça em cinco actos e ainda construída segundo as regras da clássica comédia francesa (é possível encontrar-se nela algumas influências de *O Misantropo*), era todavia profundamente original. O que Gogol desejava, ele próprio assim o definiu: «Que o espectador saia do teatro com uma disposição feliz, morrendo de riso ou morrendo de uma suave emoção, mas levando consigo uma boa intenção.»

O autor de *O Inspector-Geral* deixou numerosas peças incompletas. *O Casamento* e *Os Jogadores* foram várias vezes revistas por ele, desde a primeira versão (1832) até à sua montagem teatral (1842), altura em que foi representada em S. Petersburgo uma adaptação das suas *Almas Mortas*. Após a expressão de um cómico tão notàvelmente elaborado e de um tão poderoso realismo, será preciso esperar por Ostrovski, primeiro génio exclusivamente dramático, para que se possa considerar como fundado, com todos os seus possíveis desenvolvimentos, um teatro russo inteiramente nacional, quer dizer, completamente liberto de influências estrangeiras.

Não há dúvida que Ivan Turguenev (1818-1883) fizera representar com êxito as suas comédias, *Um Mês no Campo* ou *O Pão dos Outros*; não há dúvida que Leon Tolstoi (1828-1910) escreveu *Os Frutos da Instrução*, comédia em quatro actos, *O Cadáver Vivo*, um drama, e fundamentalmente o admirável *O Poder das Trevas* (1886), seis actos representados em 1895, onde expõe a sua teoria da não resistência ao mal, peça cheia de misticismo e, na verdade, de propaganda religiosa; mas estes grandes autores são, contudo e essencialmente, romancistas. Alexis Tolstoi (1817-1875) é que com Ostrovski irá participar no desenvolvimento do teatro russo moderno apoiando-se em assuntos históricos; citemos, por exemplo, a sua notável trilogia *A Morte de Ivan*, *O Czar Fedor* e *O Czar Boris* e uma comédia, *O Amor, Livro de Ouro*.

Personagens de *A Princesa Turandot*, de Carlo Gozzi, a obra-prima da encenação de E. Vaghtanghov. Teatro Artístico de Moscovo, 1922

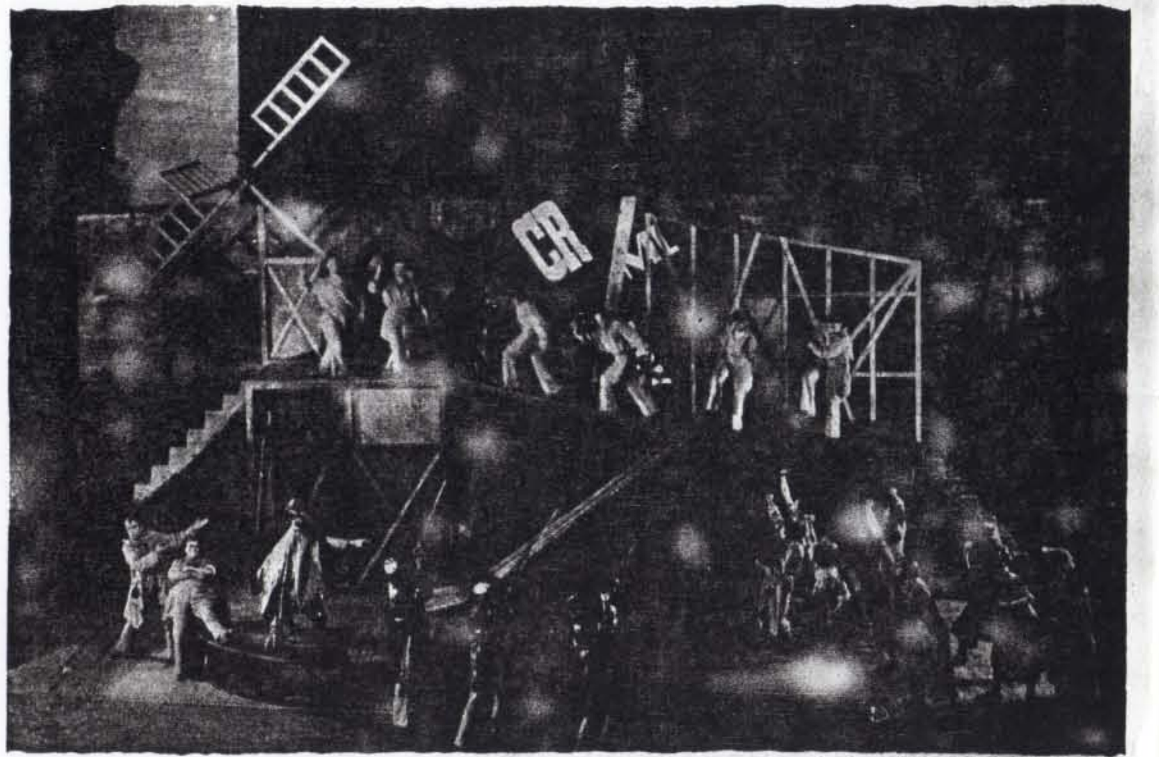
É, no entanto, graças a Alexandre Ostrovski (1823-1886) que se impõe a renovação da arte cénica e simultâneamente da literatura dramática na Rússia. Desde muito jovem que ele se familiarizara com o teatro. Deixando aos actores uma grande margem de interpretação, fixou definitivamente a realidade da sua época e através de tipos sociais notàvelmente bem observados, dando-lhes a sua linguagem pitoresca e precisa que tanto sabor e verdade trouxe ao seu diálogo. A sua primeira grande comédia, publicada em 1850, representada dez anos mais tarde, *Em Família Tudo se Compõe*, traz à cena um mercador que várias vezes tem sido apelidado de *O Rei Lear* cómico. A corrupção das ideias torna-se aqui evidente, neste «mundo tenebroso», brilhantemente estudado (através da obra de Ostrovski) pelo crítico da época Droboliubov: «É o mundo da tristeza escondida, suspirando baixinho, da dor surda e pungente, do silêncio — silêncio da prisão ou túmulo — apenas vagamente perturbado de longe a longe por um um cavo e fraco murmúrio que morre tìmidamente ao nascer.» Neste mundo, a ignorância é total, o dinheiro representa



O primeiro acto de *Giroflé-Girofla*, opereta de Lecoq. Encenação de Taïrov. Teatro Kamerny, de Moscovo, 1922

o primeiro papel, nota-se que as mulheres são melhores do que os homens. Com *Cada Um no Seu Lugar* (1852) o regime patriarcal é posto em xeque. *Vassilia Malentieva* é a única tentativa de comédia de caracteres feita por Ostrovski. *A Floresta*, escrita mais tarde (1871), pertence a um género bastante diferente em que se reconhecem alguns vestígios de influências ocidentais. *A Tempestade* (1860) figura como a obra-prima deste teatro, a qual, ainda segundo a opinião de Droboliubov, correspondeu à «universal e premente necessidade da consciência nacional», criando de certa maneira «um ideal do futuro» — o que Turguenev não pudera fazer, nem sequer Gogol, de quem Ostrovski é, històricamente, o continuador.

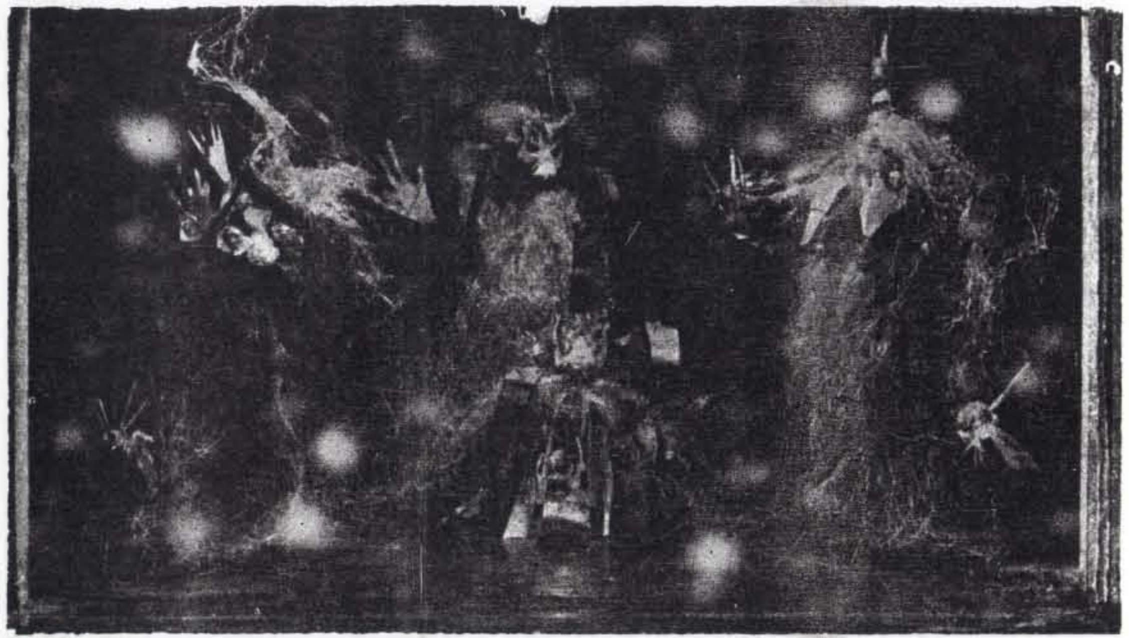
Ostrovski, que em 1882 propusera ao czar Alexandre III a criação de um teatro para o povo, deveria vir a tornar-se em 1884 director do Teatro de Moscovo. A sua paixão por Shakespeare levara-o a compor crónicas dramáticas em verso onde retomava o assunto histórico de Ivan e *Boris Godunov*, continuando Puchkine. Traduziu os entremezes de Cervantes. Morreu no ano em que a companhia do duque de Saxe-Meiningen apresentava os seus espectáculos em Moscovo. Graças às suas encenações meticulosas e à introdução de numerosos figurantes, ele orientou a técnica do teatro para o realismo.



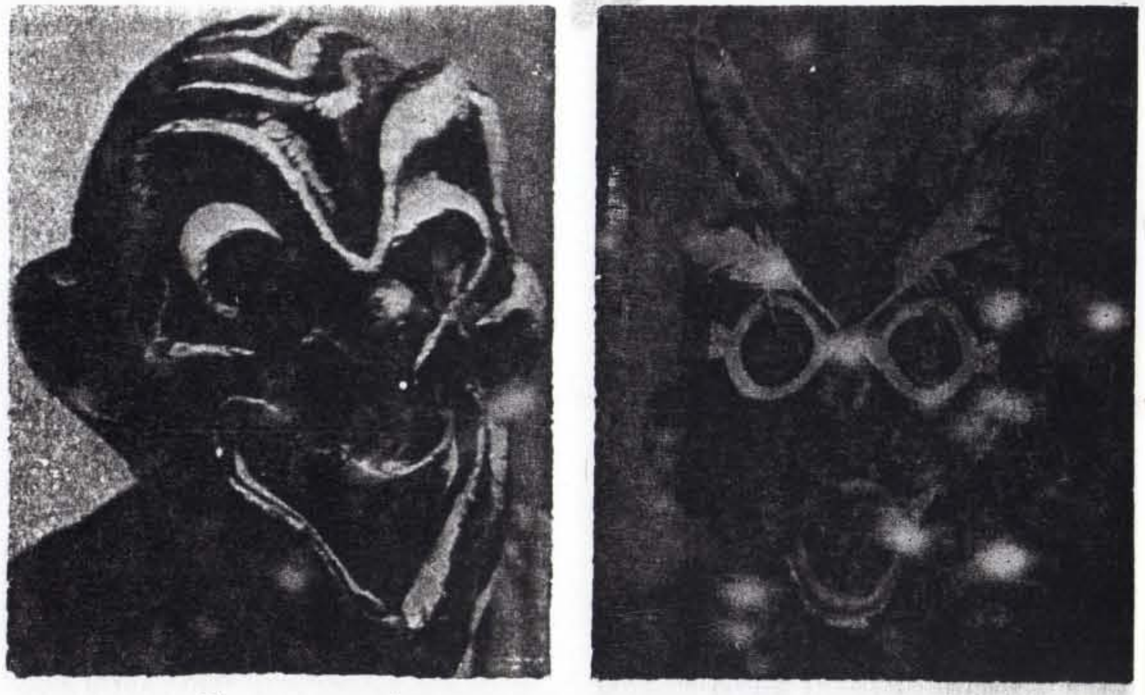
O Corno Magnífico, de Crommelynck, no Teatro de Estado Meyerhold, Moscovo, 1922. Encenação de Vs. Meyerhold

A abolição do monopólio dos teatros imperiais iria permitir a abertura de novas salas, construídas por iniciativa de ricos mercadores, como Mamontov, o protector dos músicos Mussorgsky e Rimsky-Korsakov e do célebre cantor Fiodor Chaliapine (1873-1938) no início da sua carreira. Pela primeira vez foram chamados pintores para colaborar nas encenações. Existiam então três teatros oficiais em S. Petersburgo e dois em Moscovo, cujos espectáculos se submetiam ao gosto da corte e nos quais o *ballet* e a ópera eram especialmente apreciados. Uma companhia francesa permanente representava no Teatro Mikhailovski. Em pouco tempo, graças a alguns mecenas, Alexeev constituía um círculo de amadores e de críticos dramáticos que o próprio filho de Alexeev, nada mais nada menos que Stanislavsky, reunia, em 1888, sob o nome de Sociedade Artística e Literária, agrupando desta vez actores, autores, músicos e pintores. Uma nova etapa — e importante — do teatro russo desenrolar-se-á em toda a plenitude e diversidade da sua expressão e reflectir-se-á a partir do início do século XX em todo o mundo. Daí em diante jamais a história da arte dramática se dissociará da arte pròpriamente dita, fenómeno excepcional pelo seu valor, pela sua influência e pela sua permanência na história do teatro contemporâneo.

STANISLAVSKY (1863-1938) foi o próprio a explicar a razão por que os anos de 1880-1890 haviam sido anos de espera, inertes, mortos e como aparecera Tchekov: «O estado de então não era favorável aos impulsos revolucionários. Mas algures, sob a terra, no subsolo, preparava-se, acumulavam-se forças para as futuras revoluções. O trabalho dos precursores reduzia-se nessa altura a preparar os espíritos, a sugerir novas ideias, a denunciar a mediocridade ambiente. Tchekov era um desses. Poucos escritores souberam descrever tão bem a atmosfera da época e ridicularizar a banalidade do quotidiano.» Mas ele compreendera que a revolução era inevitável: «...Quem senão ele, que compreendera que os tempos estavam revoltos e que a vida antiga estava condenada, podia começar a abanar o belo cerejal florido?»



Maqueta de J. Rabinovitch para *O Amor das Três Laranjas*, música de Prokofiev, no Grande Teatro de Moscovo, em 1927. Moscovo, Museu do Teatro



Máscaras e caracterizações de Rabinovitch para *O Amor das Três Laranjas*

O encontro de Tchekov com Stanislavsky foi, portanto, capital, tal como o contacto de ambos com NEMIROVITCH-DANTCHENKO, homem de uma força de vontade espantosa, crítico notável, inimigo de tudo o que era artificial e que começara por criar um curso de arte cénica na Sociedade Filarmónica de Moscovo. Tchekov virá a encontrar também o industrial MOROZOV, que, em 1902, construiu um palco equipado segundo a técnica moderna, palco esse no qual o «teatro de Arte de Moscovo acessível a todos», que neste título definira o seu programa desde a sua criação em 1898, iria empreender a sua aventura magnífica. Porque, a partir de 1897, Stanislavsky e Nemirovitch-Dantchenko vinham a repensar juntos os problemas do teatro, fundando o grupo, representando eles próprios, encenando, com uma companhia de amadores, *O Czar Fedor*, de Alexis Tolstoi, até virem a constituir uma companhia, mais tarde célebre, com Artiom, Sanine, Meyerhold, Vera Kommissarjevskaia (1864-1910), Ermolova (1853-1928), Moskvine (1874-1946), Olga Knipper, depois Vassili Katchalov (1875-1948). Uma insatisfação própria dos grandes espíritos, que transparece no livro de memórias, o livro fundamental de Stanislavsky, *A Minha Vida na Arte*, conduziu-os por vezes à experiência pela experiência, mas opondo sempre a vida à teoria.

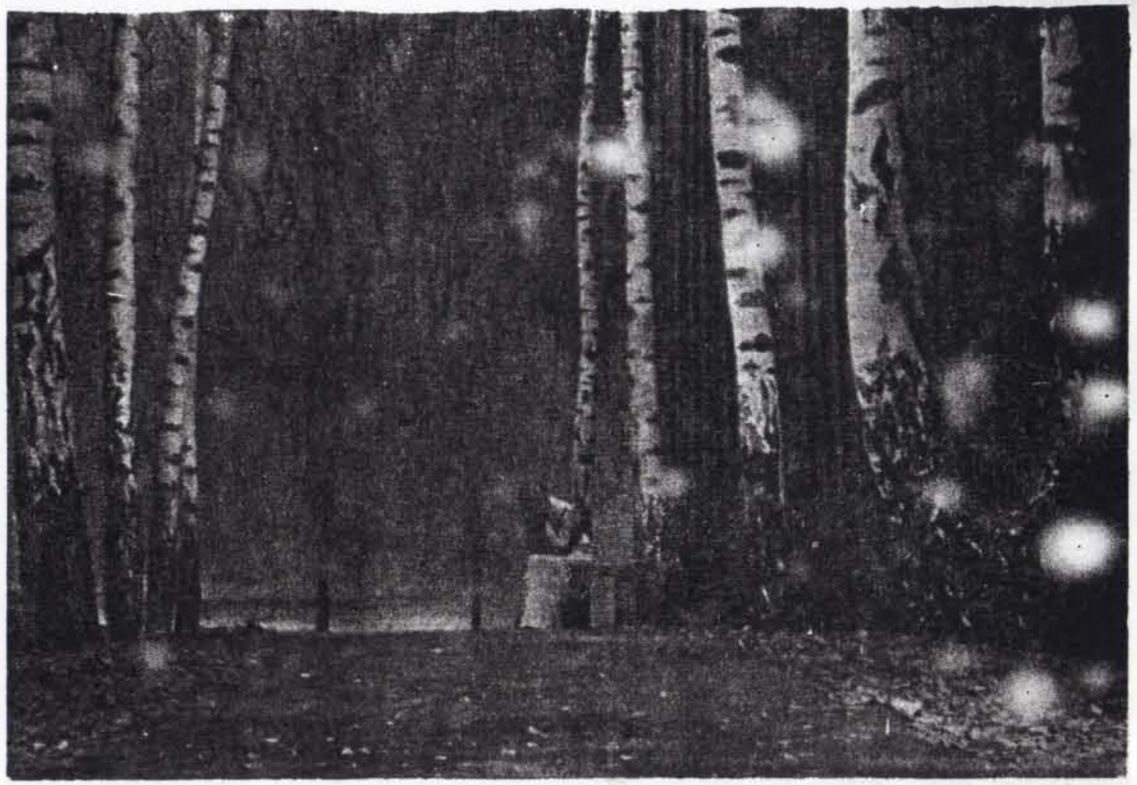
O próprio Stanislavsky dividiu a história do seu teatro em três períodos separados por duas revoluções, desta forma influenciados e determinados por acontecimentos políticos essenciais: de 1898 à Revolução de 1905; de 1905 à Revolução de Outubro de 1917; de 1917 a 1925, período que se prolongou até à morte dos dois fundadores.

O primeiro período resume-se a experiências várias, particularmente no sentido do realismo histórico, com a representação das tragédias de Alexis Tolstoi, dramas de Shakespeare, de Hauptmann, de Leon Tolstoi e obras simbolistas como *O Pássaro Azul* de Maeterlinck ou obras clássicas. Para

A Tempestade, de Ostrovski, no Teatro de Arte de Moscovo, em 1935, encenação de Stanislavsky

a encenação destas peças foi pedida a colaboração de pintores. As obras de Tchekov e depois de Máximo Gorki foram, em parte, o resultado destas experiências contínuas.

A Gaivota de TCHEKOV (1860-1904) fora representada pela primeira vez, sem êxito, no Teatro Alexandrinski em S. Petersburgo. A sua realização no Teatro de Arte, pelo tempo que esteve no cartaz, viria a tornar-se o próprio símbolo do teatro. (O texto da encenação de Stanislavsky para *A Gaivota* foi publicado em 1938.) O cómico amargo de Tchekov veio enriquecer o trabalho empreendido por Stanislavsky com o fim de obter a sua perfeição no realismo da representação, ideia que sempre o obcecava. Já em 1898 Gorki escrevia a Tchekov dizendo que, na realidade, *O Tio Vânia* e *A Gaivota* representam «um drama de um género novo onde o realismo se eleva até à categoria de um desses símbolos que unem a inspiração à propriedade de pensamento». Pessimista, sem dúvida, porque reflectia o pessimismo da época, mas fiel representante da tradição do humanismo russo, Tchekov não é um desesperado, apesar da inquietação e das lutas de que a sua correspondência nos dão testemunho. Ele tomou sempre partido contra a



Cena final das *Três Irmãs*, de Tchekov, no Teatro Artístico de Moscovo, 1940

indiferença culposa dos que nada esperavam do futuro, realçou sempre, sem retórica e sem declamação, o sentimento da liberdade individual. *O Urso*, *O Aniversário do Banco*, *O Pedido de Casamento* são quase *vaudevilles*, mas enriquecidos por um pensamento sempre discreto e delicado, um lirismo tenso, íntimo, contrário à eloquência teatral da época, inspirada em Émile Augier e Dumas Filho. E os seus dramas *As Três Irmãs* e *O Cerejal* permanecem, tal como *A Gaivota*, como autênticas obras-primas que entraram no repertório do teatro universal.

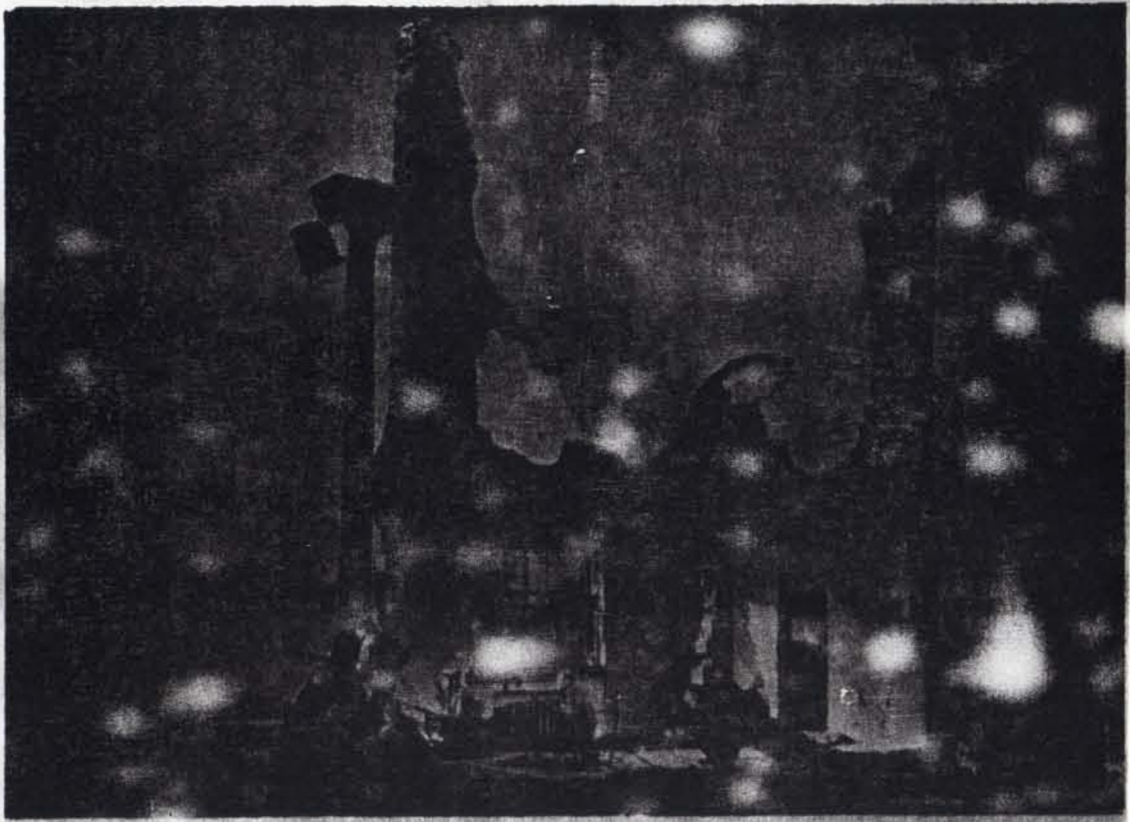
Convém recordar que durante o tempo do czarismo, antes de 1905 e após esta revolução falhada, até ao aparecimento do bolchevismo, em 1918, Stanislavsky jamais admitiu compromissos na aplicação das suas teorias sociais e criadoras, o que é sem dúvida um facto excepcional. Ele continuou a representar obras de Sófocles, de Shakespeare, Molière, Goldoni, Beaumarchais, Byron, ao mesmo tempo que montava peças novas de Ibsen, de Maeterlinck, de Knut Hamsun. *Os Pequenos Burgueses* de Gorki foram criados em 1902 em S. Petersburgo, sem grande êxito, sob a protecção da polícia. Mas *O Albergue Nocturno*, encenado por Stanislavsky, viria a obter um êxito estrondoso.

Máximo Gorki (1868-1936) manifestara desde a juventude, com a sua experiência de vida em todos os meios e sobretudo com o seu contacto com os vagabundos, o gosto pela independência, pela solidariedade e pelo desinteresse. Embora realista, Gorki, em *O Albergue Nocturno*, como depois nas suas outras peças, jamais propôs como modelos esses homens «que têm a consciência de viverem mal mas de valerem mais do que os que vivem bem». Não há nele falso romantismo. *Os Inimigos*, mais tarde apresentados no mesmo palco, *Igor Bulitchev e os Outros* consagraram, juntamente com *O Albergue Nocturno*, o seu génio dramático. Não afirmava ele em 1900, na sua correspondência com Tchekov, que o teatro de Stanislavsky era «tão belo, tão importante como a galeria Tretiakov, como Basílio, o Bem-Aventurado, e o melhor de Moscovo»?

O Teatro de Arte, com efeito, nunca deixou de prosseguir as suas experiências teatrais com vários êxitos e de impor certo número das suas concepções, graças a uma autoridade dia a dia mais reconhecida. Não se contentando apenas com obras dramáticas originais, Stanislavsky e Nemirovitch-Dantchenko adaptaram romances de êxito, como *Crime e Castigo* e *Ana Karenina*, fazendo sobressair nesta, sobretudo, o conflito trágico da heroína, as contradições da sua paixão com a moral cruel e hipócrita do seu meio ambiente e da sua época. Desiludido com certas experiências de pintores chamados a colaborar no teatro, cerca de 1906, Stanislavsky dedicou-se a reencontrar as velhas tradições mais firmes, como a simplificação dos cenários (veludos negros), que sublinha o trabalho dos actores. O teatro de Leonid Andreiev (1871-1919), dum simbolismo pessimista e esquemático, prestava-se a essas novas experiências de apresentação dos espectáculos: *A Vida do Homem*, por exemplo (1906). Stanislavsky, nas suas memórias, disse acerca deste teatro que «as personagens, nas peças esquemáticas, nada mais eram do que esquemas de homens».

As ideias de Appia e de Gordon Craig, especialmente deste último, as suas teorias acerca da supermarioneta, foram objecto de estudo por parte de Stanislavsky e recordemos uma vez mais que a encenação de Gordon Craig do *Hamlet*, realizada no Teatro de Arte de Moscovo em 1910, influenciou, segundo o autor de *A Arte do Teatro*, todas as experiências da época. Stanislavsky convidara igualmente Isadora Duncan, a qual, com a sua nova técnica coreográfica, deveria vir a suscitar a criação de novas formas de expressão e de certas figuras de *ballet* moderno. A actividade geral de um teatro tão exemplar não cessou de se alargar, de irradiar. Desde 1911 podia-se medir essa influência, esse alargamento, com a criação por Stanislavsky e Nemirovitch-Dantchenko do Primeiro Estúdio de Teatro de Arte, onde Sulergitski e Meyerhold se iniciaram como encenadores; do Segundo Estúdio com Vaghtanghov, do Estúdio Hebraico, que viria a transformar-se no Teatro Habima, do Estúdio Musical (dirigido pelo próprio Nemirovitch-Dantchenko). Em todos estes estúdios trabalharam também alunos polacos, arménios, búlgaros e de outras nacionalidades.

A Revolução de 1917 marcou uma viragem decisiva nas experiências e na vida do teatro russo em geral e do Teatro de Arte em particular, inicialmente disperso por força das circunstâncias, para só vir a reencontrar a sua unidade em 1924. Para Stanislavsky foi *O Comboio Blindado* (1926) de Vsevolod Ivanov que lhe permitiu afrontar a nova realidade social e contribuiu para definir no seu estado último o «sistema das acções físicas», afirmando que o actor não representa, mas «é», a personagem, apelando para a individualidade de cada um, declarando, enfim, mais genèricamente, que «não é bom encenador senão aquele que passa despercebido no espectáculo».



Cena do terceiro acto da peça de Y. Tchepurine *Os de Estalinegrado*, representada no Teatro Central do Exército Vermelho, em 1950

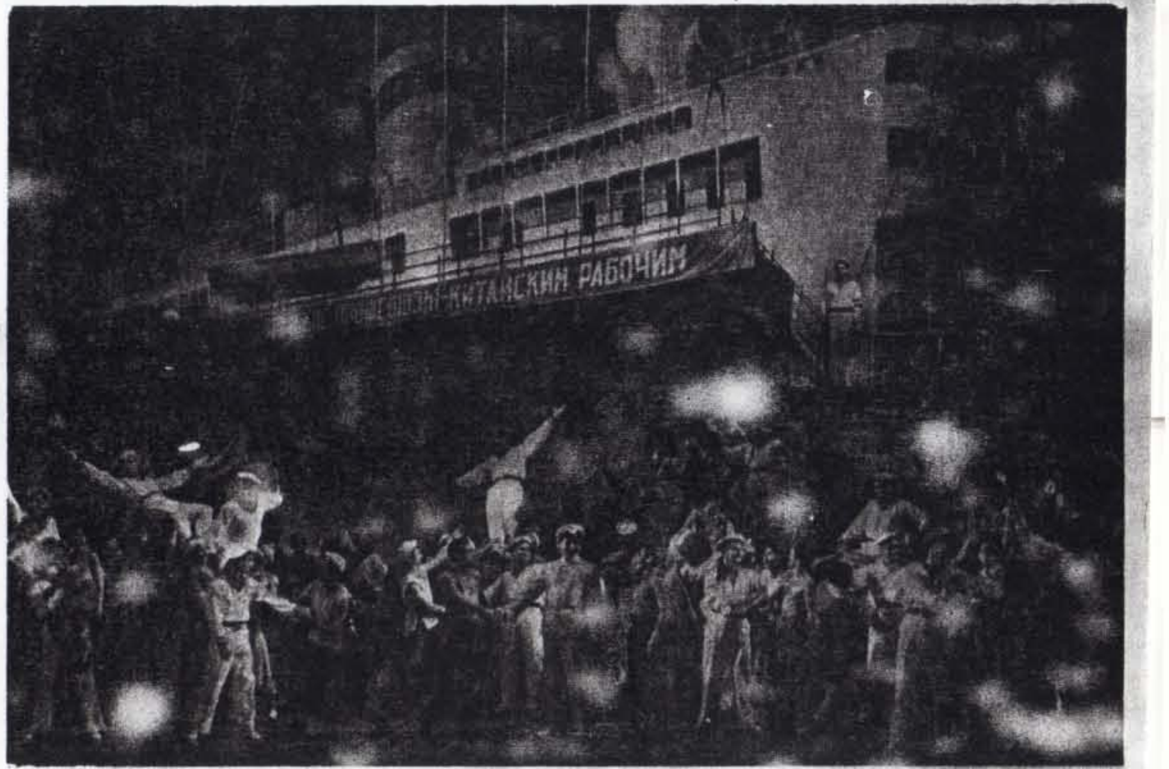
A nacionalização das salas pelo novo poder revolucionário tinha de acarretar uma profunda modificação das condições de vida do teatro, trazendo-lhe um desenvolvimento material e possibilidades sociais anteriormente inimagináveis na Rússia.

Tudo era de novo posto em causa. Um decreto dos Sovietes, com data de 21 de Agosto de 1919, decidia que «os teatros de todas as categorias reconhecidas úteis e artísticas são mantidos pelo Estado, segundo os orçamentos apresentados pelas direcções, na medida em que isso lhes permita funcionar de acordo com os preços dos lugares e o custo do trabalho estabelecidos pelo Estado». Esta política iria permitir salvaguardar as tradições essenciais, deixando a cada uma das organizações sociais e colectivas a possibilidade de criar companhias fixas ou ambulantes, educar e agrupar os espectadores, cada vez mais numerosos, desenvolvendo-lhes o espírito crítico. Os sindicatos, os sovietes de empresa, «apadrinhavam» daí em diante o teatro tal ou a companhia tal. A emulação vai surgir, obrigando o teatro, como aliás todas as outras formas de expressão, a participar tanto na luta política como na luta artística. Um período surpreendente pela riqueza, audácia e variedade das suas experiências inicia-se então, ganhando ressonância mundial. A oposição da obra de Gorki à cultura oficial precedente encontrava o seu prolongamento na obra de novos autores dramáticos, ao mesmo tempo que se multiplicavam as mais avançadas experiências no capítulo da encenação.

Para responder ao apelo da Revolução, procurou-se, de início, a expressão de um teatro de «massas», sobretudo em 1920 com *A Conquista do Palácio de Inverno,* espécie de epopeia representada em Leninegrado perante cento e cinquenta mil espectadores e na qual participava o exército e a marinha, e igualmente com *O Mistério do Trabalho Libertado* perante trinta e cinco mil espectadores (e com dois mil intervenientes no espectáculo). A actualidade levada para a praça pública devia permitir, assim se supunha, uma renovação dos meios do teatro fora dos quadros tradicionais.

O antigo teatro reconstruía-se. Um novo teatro iria aparecer à escala do programa social e político sob a dupla forma de teatro profissional e teatro operário, composto por amadores. Era necessário encontrar um novo repertório e adaptar o antigo às circunstâncias.

É então que, por exemplo, VSEVOLOD MEYERHOLD (1873-1938) se opõe a Stanislavsky e inaugura com *As Auroras,* de Verhaeren, o primeiro Teatro da República dos Sovietes, suprimindo a cortina de boca, a ribalta, os cenários, para aproximar mais os actores dos espectadores, elaborando a sua teoria da biomecânica na interpretação, imaginando dispositivos cénicos arquitecturais, uma maquinaria sempre visível. Nada de realismo, portanto, em *O Corno Magnífico* (1922), mas o que se chamou o «construtivismo», os actores representando vestidos de fato-macaco em cenários de mecânica e vigas. É então também que os jovens escritores agrupados por MAIAKOVSKI na «Frente da Esquerda» (L. E. F.) declaram guerra às antigas formas literárias e, por conseguinte, à poesia dramática. Período de combate entre as oposições mais violentas, de um combate conduzido por uma verdade e uma revelação novas, período igualmente da ilusão «proletária», contra a qual a reacção oficial não tardou a agir insistindo na ideia de que o conteúdo da obra dramática é tão importante quanto a forma, que um e outra actuam entre si sem jamais poderem ser isolados arbitràriamente. Tudo isto viria a provocar uma certa reacção «naturalista» e conduzir a um retorno à estética de *O Inspector-Geral* (1926), espectáculo-tipo de Vsevolod Meyerhold, que reconstituiu os cinco actos da obra de Gogol em quinze episódios e levou a encenação e a representação dos actores a uma perfeita técnica, que não punha de lado os esforços, por mais gratuitos que fossem. Não há dúvida que a demonstração cénica era excepcional, tanto pela revelação do *impasse* a que ela conduzia como pelo virtuosismo a que o trabalho cénico podia chegar. Eis a razão por que esta representação de *O Inspector-Geral* marcou uma data não só na história do teatro soviético como na história geral, dada a influência que exerceu no estrangeiro, sobretudo na Europa Central e nos Estados Unidos, enquanto NICOLAS EVREINOV (1879-1953), lançando a ideia da «representação» pura, falava de «reteatralização» do teatro e participava no movimento teatral chamado «Teatro do Espelho» para realizar uma experiência de uma sátira e de um grotesco novos (1910-1917).



O terceiro acto do bailado *A Papoila Vermelha*, de R. H. Glière, no Grande Teatro de Moscovo, em 1950

No Teatro Kamerny (Teatro de Câmara) ALEXANDRE TAIROV (1885-1950) procurava desde 1914 uma certa verdade teatral, considerando que o actor devia sujeitar-se a um treino autêntico, de maneira a poder passar da interpretação da *Fedra* de Racine ou da *Tragédia Optimista* de VICHNIEVSKI (1933) à opereta de Lecoq *Giroflé-Giroflá*, por exemplo, e substituindo por vezes o cenário pintado pelo cenário construído (*O Homem que Era Quinta-Feira*, de CHESTERTON, 1923).

A vida do teatro soviético é, então, intensa e múltipla. EUGÉNIO VAGHTANGHOV (1883-1922) por seu turno tentou realizar a síntese entre os extremos, quer dizer, a profundidade psicológica de Stanislavsky e a maestria técnica de Meyerhold, redescobrindo as virtudes principais da *commedia dell'arte* numa representação de *A Princesa Turandot*, de Gozzi (1921), que ficou célebre. Por outro lado, multiplicaram-se as experiências, os amadores tornam-se profissionais. As discussões animam-se com a intervenção de teóricos e práticos, autores, actores, encenadores e espectadores. Surgiram todos os géneros. E o teatro para crianças, por exemplo, não cessou de progredir, ao mesmo tempo que o teatro de marionetas encontrava em Serge Obrassov um mestre com inteligência e sentido satírico.

O Partido Comunista considerava oportuno auxiliar todos os esforços, sabendo que cada manifestação do espírito crítico só seria útil a tais experiências. Desta forma o sentido social do teatro não deixou de adquirir na U. R. S. S. um significado cada vez mais profundo, suscitando a criação dramática e influenciando, sobretudo no período de 1920 a 1938, a encenação estrangeira. O espírito do construtivismo penetrara na própria Ópera, por exemplo com *O Amor das Três Laranjas*, de Serge Prokofiev (1927), com cenários e figurinos de Rabinovitch, e, em seguida, com *Romeu e Julieta* do mesmo autor. A arte popular fazia sentir a sua influência não apenas na capital mas também em Leninegrado, em Kiev, em Kharkov, em Minsk e pouco a pouco em todas as cidades da U. R. S. S. e de outras nacionalidades (Tiflis na Geórgia, Erivan na Arménia, etc.). A ditadura do encenador era então quase total. O teatro chamado *neo-realista*, dirigido em Moscovo (1932-1938) por Okhlopkov, tentava ser o somatório das experiências mais audaciosas no domínio da pesquisa cénica e criava já uma espécie de «teatro em círculo», influenciado também pelas formas do teatro japonês Kabuki (adaptação de *A Mãe*, de Gorki, e os *Aristocratas*, de Pogodine).

Uma cena de *O Dibuque*, de Sholem An-Ski, no Teatro Habima, Moscovo, 1922. Encenação de E. Vaghtanghov

Até cerca de 1938 este teatro múltiplo, reunindo consideráveis multidões, exprimiu o conflito apaixonado entre as novas formas e a tradição. Mas, à distância, parece que a sua melhor ilustração foi o teatro de Vladimir Maiakovski (1893-1930), poeta da Revolução, que proclamava: «O sentido do meu trabalho teatral é dar ao teatro o seu lado espectacular, uma tentativa de fazer das tábuas uma tribuna.» Em 1918 escreveu uma espécie de revista onde ele próprio entrava e que desencadeou uma violenta polémica, *Mistério Bufo*, peça que só viria a obter um verdadeiro êxito aquando da sua reposição, em 1921, num circo, por trezentos e cinquenta elementos. A sua comédia fantástica *O Percevejo* (1929), dirigida contra o espírito pequeno-burguês, montada por Meyerhold, e *Os Banhos* (1930), «drama em seis actos com circo e fogo de artifício...», cheio de *slogans* contra a burocracia, são as suas duas principais obras de teatro.

Cada vez mais os teatros se iriam opor uns aos outros e, graças às subvenções do Estado e à ajuda por vezes das colectividades, manter em todo o país um papel à medida das necessidades criadas sem cessar pelo desenvolvimento material do país e pelo acesso à cultura dos povos que o compõem, não deixando de se expandir e brilhar para além-fronteiras. O número de actores torna-se cada vez maior para poder alimentar estes teatros e as críticas não lhes eram poupadas. Os sindicatos, o Exército Vermelho, as universidades desenvolveram as suas iniciativas, assim como as diversas nacionalidades, tanto no plano da arte dramática pròpriamente dita como no da arte lírica e dos *ballets*, do *music-hall*, das marionetas e do teatro infantil.

Não é possível descrever nesta obra toda a actividade desenvolvida, mas apenas citar os principais animadores desse teatro. Grandes encenadores (Stanislavsky, Tairov, Vaghtanghov, Meyerhold, Okhlopkov, Yuri Zavadski, Popov, etc.), grandes actores, Klimov, Chtchokine, Igor Ilinsky, Tcherkassov, Olga Knipper-Tchekova, Yablotchina, Tarassova, Yermolova, grandes bailarinos (Messerer e Serguiev, Semenova e Ulanova), grandes cenógrafos e autores, tais como Pogodine, com *O Meu Amigo* (1931); Vsevolod Ivanov, com *O Comboio Blindado* (1926); Bulgakov, com *Os Dias da Família Turbine* (1926); Vladimir Kirchon, com *A Ferrugem* (1927); Treniev, com *Liubov Jarovaya*; Afinoguenov (1904-1941), com *O Medo* (1931); Vs. Vichnievski, com *A Tragédia Optimista* (1933), uma das maiores obras do teatro soviético; Korneitchuk (nascido em 1905), com *Platon Kratchek* (1935); Valentin Kataiev, com *A Quadratura do Círculo* (1928); Sofronov, com *Uma Personagem de Moscovo* e, após a última guerra, Constantin Simonov (nascido em 1915), com *A Questão Russa*, Fadeiev, com *A Jovem Guarda*, Romachov, etc.

O teatro soviético deveria vir a retomar a sua actividade após 1945. A luta realizava-se então «por um novo realismo» (realismo socialista) entre os artistas, os autores e a crítica, partindo fundamentalmente de postulados afirmados por Stanislavsky.

A título de exemplo do desenvolvimento do teatro na U. R. S. S., podem citar-se os seguintes números: em 1910 apenas existiam em Moscovo sete teatros dignos desse nome; em 1937 havia quarenta, aos quais se acrescentam os palcos dos clubes amadores e das Casas de Cultura representando nas cinquenta e sete línguas nacionais diferentes. Já em 1937 existiam no território da U. R. S. S. oitocentos e dez teatros profissionais, cento e vinte e oito para crianças. Em seguida, os teatros dos *kolkhozes* sofreram, por seu turno, um grande impulso nos campos, assim como os teatros das diversas nacionalidades.

O TEATRO JUDEU

Podem encontrar-se as raízes do teatro judeu em certos mimos ou danças que se realizavam por altura da festa do *Purim*, na Antiguidade greco-romana, e, na Idade Média, nos diálogos filosóficos de Ibn Ezra no século XII, nas formas um pouco mais precisas do teatro hebreu na Itália, em Espanha, na Holanda e na primeira verdadeira comédia conhecida, *A Comédia do Casamento*, de Leone de Somi (1527-1592), influenciada pela *commedia dell'arte*.

Os refugiados portugueses e espanhóis, os «marranos», importaram os «autos» de Amsterdão com os textos representados de Joost van Vondel, de Mozes Zacuto (1625-1697); as moralidades de J. Penga de la Vega (1650-1703), de Mozes Hazim Luzzatto (1707-1747), este vindo de Itália.

Nos séculos XVIII e XIX, na Alemanha, foram representadas numerosas adaptações de peças clássicas em hebreu e *yiddish* (com Isaac Eichel — 1786-1804 — e Ahrão Halle — 1754-1835), o que favorecia a criação de um repertório *yiddish* principalmente, e mais tarde um teatro hebreu aberto aos autores que escrevessem nesta língua. Em consequência disto, pôde criar-se um teatro permanente, de princípio na Polónia, por Abraão Goldfaden (1840-1908), autor e actor cujas obras, como por exemplo *A Sulamita*, fazem parte do repertório do teatro judeu, e depois em Nova Iorque, por Joseph Lateiner (1853-1935) e Jacob Gordin (1853-1909).

Foi com a preocupação de retomar as origens populares que em 1907 se criou em Varsóvia um Teatro Hebraico, ao mesmo tempo que na Rússia companhias dramáticas semelhantes iriam conhecer várias vicissitudes até à Revolução de 1917: Goldfaden em 1883 foi proibido pelo czar de representar em Odessa uma adaptação do *Uriel Acosta*, de K. F. Gutzkow, até que Peretz Hirschbein (1881-1949) pudesse vir a fundar nesta mesma cidade em 1908 o Teatro Artístico Yiddish e David Hermany por seu turno fundasse em Vilna em 1916 um teatro do mesmo tipo. Foi após a Revolução russa que se criou um Teatro Nacional Judeu em Moscovo com Alexandre Granovski (1890-1937), dirigido em seguida pelo grande actor Salomon Michoels (1890-1948). Aí foram representadas as principais obras de Goldfaden, de Sholom Asch (nascido em 1886), com numerosas peças curtas, de Salomon An-Ski (1863-1890), com a sua obra-prima *O Dibouk*, de Scholem Aleichem (1859-1916) e, por fim, de Halper Lavick (nascido em 1888), com outra obra-prima, *O Golem*, admiràvelmente interpretada pelo Teatro Habima, o qual após a criação do Estado de Israel na Palestina se fixou em Telavive, onde se desenvolve nas condições mais favoráveis uma arte dramática que recorda as características do espírito de representação estilizada, do realismo fantástico na expressão teatral, da construção muitas vezes musical do espectáculos, factos que constituem a originalidade do teatro judeu. Em Telavive, o Teatro Hatai e a Companhia Ohel dão vida às personagens-tipo tradicionais e realizam experiências que se inspiram na nova situação política e social.

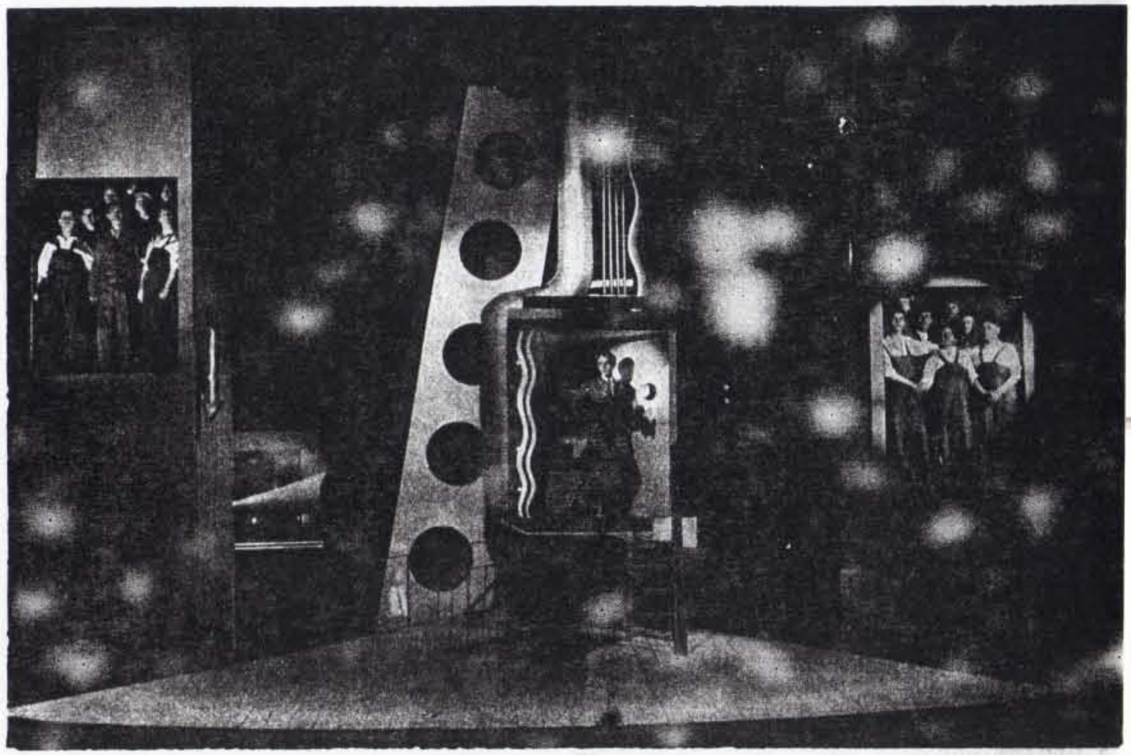
Uma Noite no Velho Mercado, segundo um conto de Perez, representado no Teatro Judeu de Estado, de Moscovo, 1925. Encenação de Alexandre A. Granovsky

A POLÓNIA

O teatro polaco teve também as suas origens nas representações dos mistérios no decurso da primeira metade do século XVI, culminando com a *História da Gloriosa Ressurreição de Nosso Senhor*, de Nikolaj Wilkowieck. Laicizou-se depois nas escolas sob a influência dos humanistas e, a partir de 1516, manifestou-se em representações dadas perante a corte real. A primeira tragédia escrita é de Jean Kochanovski: *A Demissão dos Embaixadores Gregos* (1578). E foi em Cracóvia, no início do século XVII, que surgiu um teatro de sátira social dirigido contra os feudais (com a célebre personagem do sacristão *Albertus*), o qual virá a desaparecer sob a repressão e o triunfo dos senhores polacos.

No século seguinte, mas fracamente ligado à cultura nacional, nasce um teatro público formado por estudantes sob a orientação dos jesuítas. Este teatro desenvolve-se graças ao poder real para gozo dos senhores feudais. Em 1630 surge a ópera italiana. *O Cid* fora representado em 1661, ao passo que companhias ambulantes de actores ingleses percorrem a Polónia espalhando o gosto pelo teatro entre o povo. Na primeira metade do século XVIII, época de perturbações e de desorganização política, inaugurou-se em Varsóvia o primeiro teatro público, que em 1765 se torna permanente. Mas as bases de um teatro novo só viriam a surgir no fim do século através de Adalbert Boguslawski (1757-1829), director, autor, actor e encenador do Teatro de Varsóvia, o qual a partir de 1783 se tornaria nacional. Foi ele quem após a divisão da Polónia (1795) criou um repertório polaco moderno e quem, com o seu *vaudeville Cracovianos e Montanheses*, contribuiu para a luta pela independência.

A cena da dança no *kibbutz* da peça *Ele Caminhou pelos Campos*, de Moshe Shamir, representação do Teatro Cameride de Israel no Teatro Sarah-Bernhardt, em Paris, 1956



A Torre de Babel, encenação de Léon Schiller, cenários de Slivinsky, 1930

O papel desempenhado pelo teatro na vida nacional terá influência política e literária a partir do século XIX: nesta época o país está retalhado entre a Rússia, a Áustria e a Prússia e os dois centros principais de actividade são Varsóvia, que brilha pelos seus actores, e Cracóvia, onde os encenadores dão valiosas achegas para a criação do drama polaco moderno. Ao lado de intérpretes célebres (Modjewska, B. Dawison, A. Zolkovski, Vincent Rapacki) impõem-se dois nomes de autores: Adam Mickiewicz (1798-1855) e Julius Slovacki (1809-1849). Será apenas na segunda metade do século que o teatro de Cracóvia poderá representar obras de grandes escritores emigrados, o mais célebre dos quais é Stanislas Wyspianski (1869-1907), que se apoia simultâneamente na tradição romântica e na tradição popular (montou *Os Antepassados*, drama político de Mickiewicz). Autor, encenador e ainda pin-

Encenação de A. Szyfman para *Hamlet*, no Teatro Polaco de Varsóvia, 1947

tor, devem-se-lhe *As Bodas*, a sua obra-prima (1901), e um drama histórico, *Boleslav, o Temerário* (1903), que marcam uma nova etapa do teatro polaco. A cidade de Lwow contribuirá também para este desenvolvimento ao ser berço do mais notável dos comediógrafos polacos: Alexandre Fredro (1793-1876). E inclusivamente a ópera tomará um carácter mais nacional, libertando-se da influência italiana nas obras de Stanislas Moniuzko (1819-1872).

Mas o teatro contemporâneo apenas se impôs verdadeiramente com a criação em Varsóvia em 1913 do Teatro Polaco *(Teatr Polski)*, espécie de teatro-modelo, devido a Arnold Szyfman, que só veio a desenvolver-se por completo no período entre a paz de Versalhes e a Segunda Guerra Mundial. A encenação adquiriu daí em diante uma importância capital sob a influência do teatro russo e ocidental. Varsóvia tornou-se a capital do país libertado. Com o Teatro Polaco apareceram também o Teatro Reduta e o Teatro Boguslawski. Animado por Szyfman, o Teatro Polaco agrupa encenadores de tendências diversas (Richard Boleslawski, Ch. Borovski, R. Ordynski, Léon Schiller, Alexandre Wegierko) e, apresentando sempre um repertório polaco, dá também espectáculos com peças de Shakespeare, de Molière e as

primeiras de B. Shaw. É uma encenação do *Burguês Fidalgo* que inicia a época das grandes experiências cénicas nos teatros Reduta e Boguslawski. Com efeito, o Teatro Reduta, que possui uma companhia itinerante dirigida por Julius Osterwa, multiplica as iniciativas: simultâneamente representa as tradições do antigo teatro popular, tradições essas renovadas por Léon Schiller, o mais famoso encenador desse período, e tendências realistas com os dramas de Gabriela Zapolska, Tadeusz Rittner, Ladislas Orkan e Stefan Zeromski. Foi de Cracóvia, donde eram originários, que Schiller e Szyfman trouxeram o culto pela grande poesia romântica polaca. Os espectáculos montados por Schiller, de 1924 a 1926, no Teatro Boguslawski, com a colaboração de cenógrafos como Vincent Drabik, A. e Z. Pronasko, foram uma revelação na Polónia (*O Príncipe Potemkine*, de Tadeusz Micinski; *Aquiles*, de St. Wyspianski; *A Rosa*, de Stefan Zeromski; *A Comédia não Divina*, de Sigismond Krasinski). Entretanto, os ataques dos conservadores iriam provocar o encerramento do teatro. E foi o Teatro Polaco que, de 1926 a 1929, acolheu Léon Schiller e Alexandre Wegierko, garantindo o êxito de *A História do Pecado*, de Stefan Zeromski, e *A Torre de Babel*, de Antoine Slonimski. Um novo escândalo, motivado por *A Ópera de Dois Centavos*, de B. Brecht, apresentada por Léon Schiller, obrigaria o encenador a instalar-se em Lodz, onde criou um Teatro Político e iniciou a luta por um grande teatro nacional. Apesar da crise económica, que se acrescentava às outras dificuldades, o teatro polaco manteve-se extraordinàriamente vivo até a guerra de 1939-1945 ter devastado a Polónia. Léon Schiller e Jaracz foram internados, Szyfman preso, Wegierko assassinado, assim como mais trezentos artistas. Desta forma, de 1945 a 1948 foi preciso reconstruir. A partir de 1946 Szyfman reabria o Teatro Polaco. Os teatros foram todos nacionalizados em 1949.

Em 1950, finalmente, havia já oitenta palcos profissionais. Três festivais sucessivos permitiram o confronto dos esforços dos autores, dos encenadores e dos actores e determinar novas tendências: o Festival Shakespeare (1947), o Festival Soviético (1949-1950) e o Festival de Peças Novas (1950-1951), onde se representaram vinte e seis novos originais obedecendo aos temas da actualidade (principalmente *Os Alemães*, de L. Kruczkowski, e *Uma Causa Simples*, de A. Tarn).

A BULGÁRIA E A ROMÉNIA

Ao passo que até à actualidade a Bulgária apenas conheceria como espectáculo nacional os jogos carnavalescos com todas as suas variações mascaradas, as danças *kukery*, onde se misturam as tradições e a actualidade através de «discursos» grande parte das vezes improvisados, a Roménia conta com Ioan Luca Caragiale (1852-1912), um grande autor dramático em cuja obra se destaca *A Carta Perdida* (1884), comédia política e satírica. Encontra-se nela a primeira afirmação do génio romeno como consequência das diversas influências que levaram também à poesia nacional de Basila Alexandri.

Encenação de Ljubo Babic para *Hamlet*, no Teatro Nacional de Zagreb, 1929

A JUGOSLÁVIA

As influências estrangeiras que agiram sobre os teatros servo, croata e esloveno foram as mais diversas; no entanto, a influência alemã predomina até à formação do Estado jugoslavo, em 1920. A partir daí surgiram teatros nacionais em Belgrado, Zagreb e Ljubljana e as experiências cénicas russas passaram a ser mais importantes. Os encenadores LJUBO BABIC e ERNST FRANZ foram os mais destacados animadores deste movimento. Como autor, Ivo VOJNOVIC (1857-1929) impôs-se com a sua obra-prima: a *Trilogia Dubrovnic* (1902).

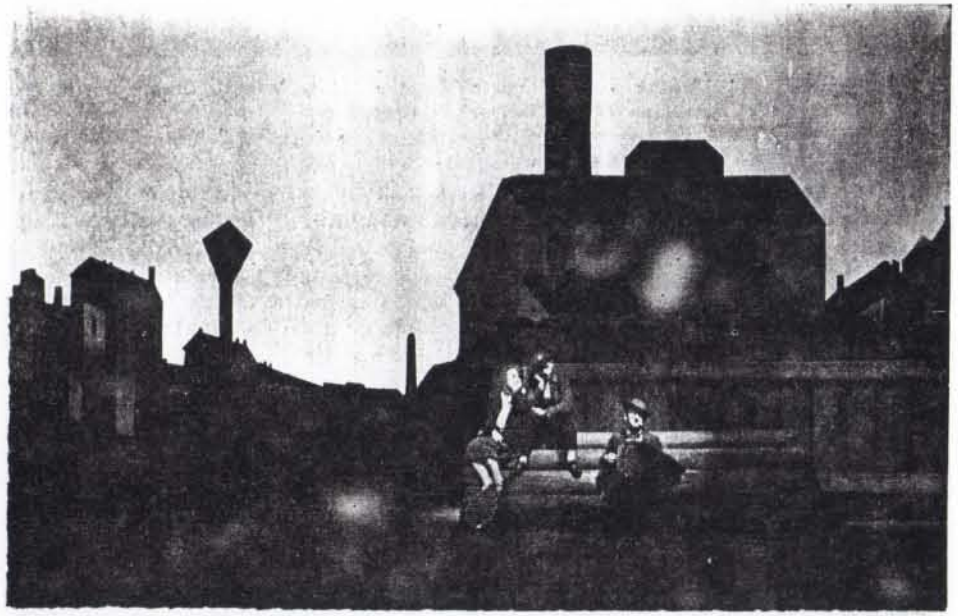
A CHECOSLOVÁQUIA

A história do teatro na Checoslováquia está estreitamente dependente da sua história política. Ao perder pelo Tratado de Vestefália (1648) uma independência nacional que só viria a recobrar três séculos mais tarde, a Boémia

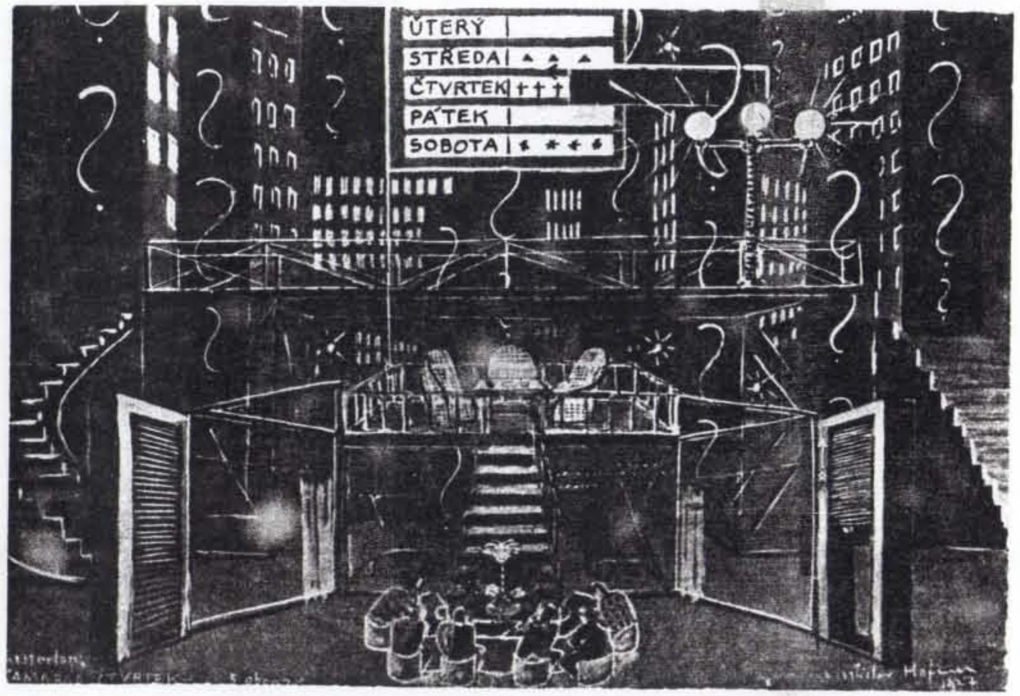
entrava num período de lutas contra os esforços dos Habsburgos e da contra-reforma católica para liquidar a língua checa e germanizar a cultura. O domínio austríaco pretendia fazer esquecer o movimento hussita e a revolta popular contra o feudalismo e a Igreja no século XV.

A primeira tentativa feita para organizar sistemàticamente companhias teatrais checas apenas se pôde realizar no fim do século XVIII, a época da promulgação dos éditos de José II sobre a abolição da escravatura. Assinalam-se então alguns autores, particularmente VÁCLAV KLICPERA (1792-1859), algumas obras do qual ainda são hoje representadas, mas foi JOSEPH K. TYL (1808-1856) quem veio a tornar-se o verdadeiro organizador do teatro checo. Entre 1812 e 1840 Praga foi o berço do movimento dramático. É certo que existira já em 1786 um teatro de língua checa, *A Barraca*, mas a polícia destruíra-o quatro anos mais tarde. O romantismo de Tyl, a sua paixão patriótica arrastaram o povo checo para uma exaltação nacional de tal ordem que, por subscrição popular, se construiu um Teatro Nacional (1881). Destruído por um incêndio, foi reedificado e inaugurado em 1883.

O drama *Jan Hus* e, em especial, *O Tocador de Gaita-de-Foles de Strakonice* são consideradas as obras mais características de Tyl. O amor à justiça e à liberdade revela-se de igual forma em *O Julgamento Sangrento*, *A Fada dos Bosques*, *A Mulher Teimosa*. Tyl declarara, ao organizar o Teatro Nacio-



Periferia, de Fr. Langer, encenação de J. Kvapil, cenários de Josef Capek, no Teatro Nacional de Praga, 1925



Maqueta de Vl. Hofman para *O Homem Chamado Quinta-Feira*, de Chesterton, no Teatro Nacional de Praga, 1927

nal, que um teatro devia ser «a flor e a essência do espírito nacional nascendo do sangue do povo e voltando a esse mesmo sangue». O Teatro Nacional foi dirigido por F. A. Subert (1849-1915) com os célebres actores J. J. Kolar e Mosna. Representou evidentemente peças estrangeiras, sobretudo peças francesas, mas pôs em cena as maiores obras da nova dramaturgia checa: dramas históricos (V. Halek), realistas, como os de Alois Jirásek *(O Pai, Vojnarka, O Pátio Solitário)*, e uma trilogia hussita *(Jan Hus, Jan Ziska, Jan Rokac)*, de F. V. Jerabek (1836-1893), cujo *Servo do Seu Senhor* expõe o conflito entre o capital e o trabalho; comédias elegantes e burguesas de Emanuel Bozdèch (1841-1889). O poeta Jaroslav Vrchlicky (1853-1912) escreveu uma tragédia *(Hipodâmia)* e uma comédia *(Uma Noite no Castelo de Carlstein)* de grande êxito. Uma adaptação do romance de Jaroslav Hasek *O Valente Soldado Schwejk* alcançou também êxito nos palcos.

Em 1920, a Checoslováquia retoma a sua independência; a arte dramática orienta-se então para a sátira, mas muitas vezes reflecte um certo cosmopolitismo. Um grande cenógrafo, V. Hofman, também pintor e arquitecto, empreende inovações plásticas que ficaram como das mais interessantes desta época, com encenações de E. F. Burian, de Jindrich Honzl, Jiri Frejka

e Karel Dostal e sobretudo de Jaroslav Kvapil e K. H. Hilar, o primeiro impressionista e o segundo expressionista. O principal autor dramático, juntamente com Frantisek Langer (*Periferia*, 1925), é Karel Capek (1890-1939), que escreveu uma autêntica obra-prima: *R. U. R.* (1921), drama utópico que obteve êxito internacional. (R. U. R. são as iniciais das palavras checoslovacas cuja tradução é «Fábrica Universal de Autómatos»). *A Mãe*, inspirada pela guerra civil de Espanha, tem também importância na obra de Karel Capek pela qualidade profundamente humana do seu pensamento e pelo sentimento que exprime.

A nova libertação (1945-1948), após a Segunda Guerra Mundial, permitiu ao teatro checo retomar a sua actividade com uma incidência popular e nacional ainda maior. Um autor do período antecedente, Miloslav Stehlik, continua a escrever para o teatro (*A Ravina*, 1947), assim como V. Kana, J. Klima e V. Egri, ao mesmo tempo que E. F. Burian volta a usufruir de autoridade como encenador ao montar uma adaptação teatral de Vitezlav Nezval (1949), que Jiri Frejka trabalha no Teatro Nacional de Praga, que Honzl funda o Estúdio, que J. Skoda abre um Teatro Realista. Citemos entre os autores recentes Zdeneck Nemecek, Edmond Conrad e o eslovaco Petr Karvas. Não se pode esquecer também a importância do Teatro de Marionetas checo. Elas representaram um grande papel na luta contra a opressão austríaca através do mais célebre «apresentador», Mateusz Kopecky, no início do século XIX, suscitando rivalidades e a formação de outros artistas em Ljubljana, em Zagreb, na própria Sófia, e definindo a personalidade do herói *Kásparek*, personagem esperta que dá a sua opinião sobre todas as coisas. Este Teatro de Marionetas continuou a sua carreira de forma notável e hoje está particularmente desenvolvido pelo talento de Trnka e de Jan Malik e de outros artistas de Brno e Bratislava.

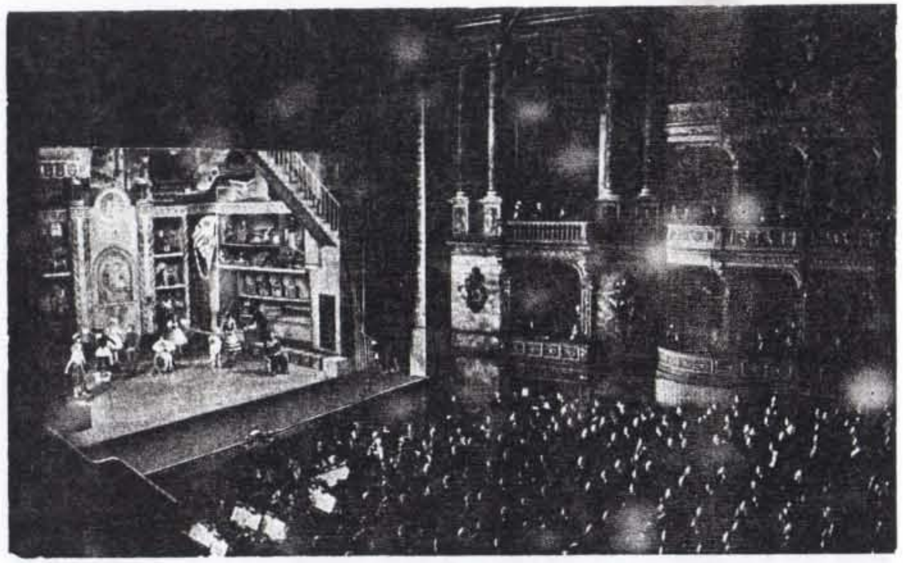
Quanto ao teatro lírico, talvez o facto de o *Don Juan* de Mozart ter sido estreado em Praga não seja alheio ao progresso constante e ao seu papel educador, sobretudo após a fundação, pelo grande músico Fr. Smetana (1824-1884), da ópera checa com *A Noiva Vendida* (1866) — obra tão importante do ponto de vista nacional como o drama de Tyl *O Tocador de Gaita-de-Foles de Strakonice* — e sete outras óperas, entre as quais se destacam *A Parede do Diabo* e *Libussa* (1881). Antonin Dvorak (1841-1904), com *O Rei e o Carvoeiro, Dimitri* e *Rusalka*; Zdenek Fibich, com *A Morte de Hipodâmia*; Leos Janacek (1854-1928), com *Jenufa* e *A Raposa Matreira* e, por fim, Vitezslav Novak, com *Karlstein* e *Lucerna*, são igualmente compositores a quem se deve um notável repertório lírico nacional.

A Eslováquia tinha já um Teatro Nacional em 1842 em Subotista, mas aí representavam-se sobretudo autores estrangeiros, e em especial franceses (Voltaire, Molière, etc.). Foi ùnicamente na segunda metade do século XIX que, com Hviezdoslav e Vajansky, o drama eslovaco surgiu. Durante largo tempo a finalidade do teatro foi a de manter o sentimento da comunidade eslava no seio do povo. Era um teatro de humor, de sátira, de farsa, feito para seduzir a população das pequenas cidades e dos campos. Era sobretudo realista e as obras principais pertenciam a autores como JAN CHALUPKA, JONAS ZABORSKY, JAN PALARIK, JOSEPH GREGOR TAJOVSKY.

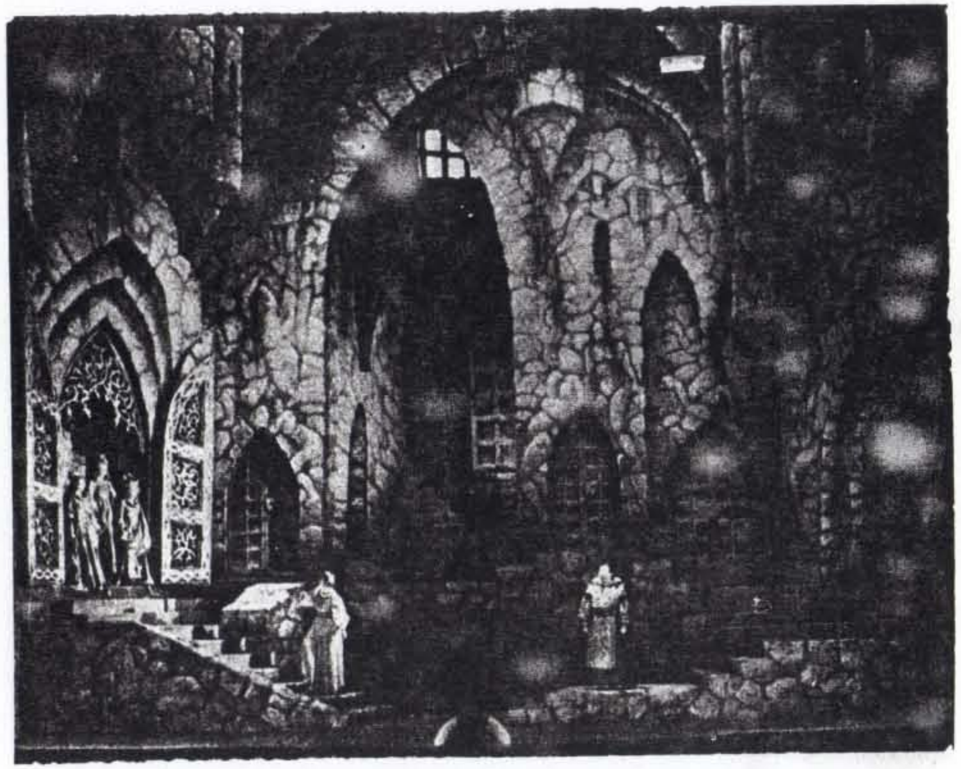
Em 1919 foi criado em Bratislava um Teatro Nacional. Após 1945 o desenvolvimento de uma literatura nacional trouxe um novo impulso ao teatro; foi fundado um Teatro Eslovaco em Kosice e uma Ópera em Bratislava.

A HUNGRIA

Faz-se remontar a origem do teatro húngaro ao século XV. Todavia as guerras incessantes nas quais o país teve de participar, a confusa atmosfera política dos períodos difíceis que atravessou e por acréscimo a política da Áustria visando a opressão da nação húngara entravaram o progresso desse teatro. Por isso, foi pràticamente só no fim do século XVIII que se constituíram as primeiras companhias de actores ambulantes, muito mais estimuladas pelo patriotismo e sentido de uma missão nacional do que pela procura de um êxito artístico. Nesta época a Hungria vivia sob o domínio de Viena, que impunha os seus gostos literários e atraía a ela a nobreza húngara. Para o teatro húngaro o problema consistia, pois, em opor a língua húngara à língua alemã, visto que pouco a pouco toda a vida intelectual sofria o assalto da cultura austríaca. Em Budapeste, estava em funcionamento um teatro alemão subvencionado pelo Governo de Viena. A consciência nacional despertava, apercebia-se do perigo desta penetração sucessiva da cultura germânica. É foi então que em todos os sectores da vida intelectual rebentou uma luta sistemática pela defesa da língua húngara e da cultura nacional. As companhias de actores recrutavam os seus elementos entre os estudantes. Conheceram toda a espécie de obstáculos mas percorreram o país e deram representações em Budapeste. A sua actividade e a sua coragem suscitaram a formação de novos agrupamentos e finalmente este teatro conquistou um público. O entusiasmo patriótico, não deixando de aumentar cada vez mais, provocou a criação de um Teatro Nacional da Hungria em 1821 em Kolozsvar, na Transilvânia, província menos exposta à influência austríaca devido ao seu afastamento; depois, em 1835, construiu-se na própria Budapeste, por subscrição, um Teatro Nacional, que foi inaugurado em 1837, no decurso de uma festa grandiosa, à qual todo o país se associou.



O interior da Ópera de Budapeste durante a representação de um bailado, em 1935



Uma cena da ópera de Bela Bartok *O Castelo do Barba Azul*, em Budapeste, 1948

Desta forma o teatro húngaro nasceu menos por instinto dramático pròpriamente dito do que pelo sentimento que a nação tinha do dever de preservar a sua independência. Este Teatro desempenhou a sua missão de servir a ideia nacional fixando pouco a pouco as regras da sua actividade: incluindo, por exemplo, no seu repertório as obras-primas da literatura dramática internacional e as mais notáveis peças húngaras, encorajando a criação de novas peças e apoiando igualmente o esforço dos teatros que na província se organizavam cada vez em maior número.

As figuras principais do teatro húngaro após o início do século XIX são os autores Karol Kisfaludy, J. Katona, Mihaly Vörösmarty, Ede Szigligeti, Imre Madach, Gergely Csiky e Ferencz Molnar e a grande actriz Rosa Déry.

Kisfaludy (1788-1830) é um romântico. É normalmente considerado o criador da arte dramática húngara, até aí essencialmente lírica e didáctica. A sua melhor tragédia, *Irene*, reflecte a influência de Voltaire e a sua melhor comédia, *Os Pretendentes*, a de Kotzebue. Romântico é também Vörösmarty (1800-1855), cuja peça em um acto *O Despertar de Aspod* inaugurou em 1837 o Teatro Nacional; seis anos antes estreara as suas duas melhores e mais populares obras, *Csongor e Tunde* e *Bodas Sangrentas*.

Joseph Katona (1792-1830) é o autor de *O Governador Bank*. Esta obra-prima do teatro húngaro, criada por Rosa Déry, põe em cena um sombrio episódio da história nacional. Katona era um grande admirador de Shakespeare. Um dos melhores compositores húngaros do século XIX, Erkel, compôs, sobre o tema desta peça, uma ópera que obtém ainda hoje tanto êxito como a tragédia original.

Ede Szigligeti (1814-1878) é o criador de um género de *vaudeville* popular e nacional, com *Liliomfi* (1849), ao passo que Imre Madach (1824-1864) escreveu um poema dramático, *A Tragédia do Homem* (1861), que, pelo seu valor filosófico, é muitas vezes comparado ao *Fausto*, de Goethe, e ao *Manfredo*, de Byron, mas que se aproxima talvez mais do espírito da *Lenda dos Séculos*, de Hugo.

Gergely Csiky (1842-1891) é sem dúvida o maior dramaturgo húngaro da segunda metade do século XIX. As suas peças, plenas de humor, dão uma imagem exacta da sociedade do seu tempo (*Os Parasitas*, 1880).

Ferencz Molnar (1878-1952) é quem, nas suas obras, melhor reflecte as influências dos diferentes teatros europeus do início do século XX, mas a sua obra, por vezes penetrada de uma certa estranheza e de um certo misticismo, não é menos profundamente nacional, pois mantém os caracteres típicos da poesia húngara. *Liliom* (1909) pode ser considerada como a sua obra-prima e foi representada em numerosos palcos de todo o mundo. É necessário ainda mencionar Ferencz Herczeg (1863-1953), Alexandre Brody (1879-1924) e Sigmund Moricz (1879-1942) com *Os Pais* e *Ludas Mabyi*.

Não é possível resumir-se a história do teatro húngaro, hoje em plena evolução após a libertação do país finda a Segunda Guerra Mundial, sem se destacar a bela figura de Rosa Déry (1793-1872), que foi não só a primeira

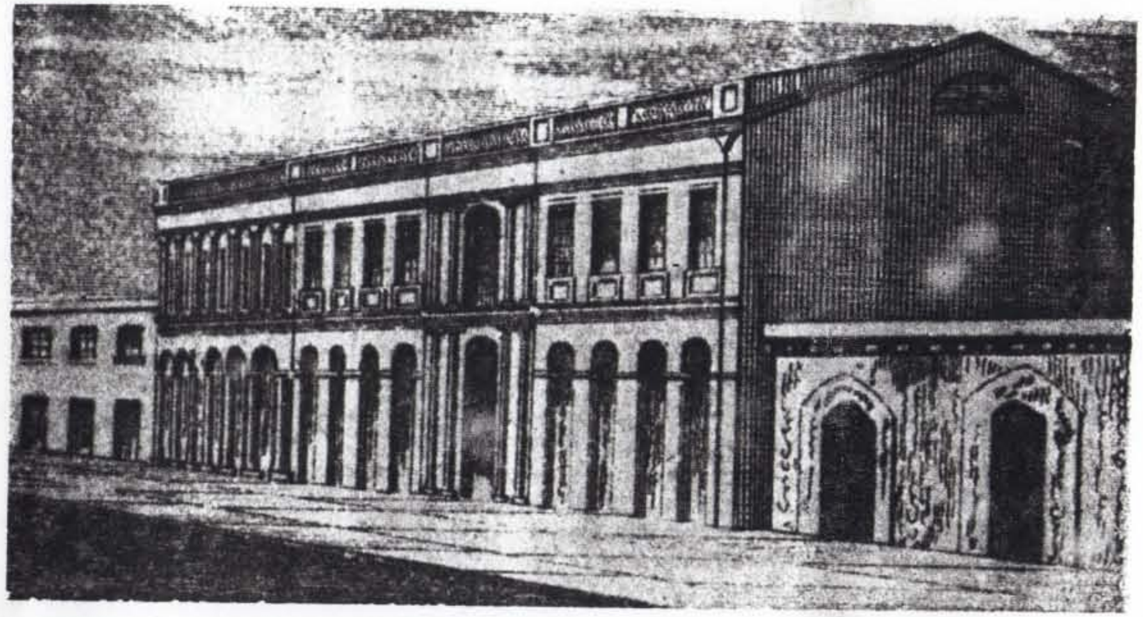
grande actriz húngara mas igualmente uma grande patriota. Percorrendo toda a Hungria, no reinado dos Habsburgos, ela conseguiu pela sua energia despertar o sentimento nacional de todo um povo.

Por outro lado, o teatro lírico teve ao seu serviço um dos génios musicais mais autênticos, Bela Bartok, cujo *O Castelo do Barba-Azul* (baseado num libreto de Bela Balacz) se estreou em Budapeste em 1918. Também o compositor Zoltan Kodaly escreveu para o teatro *(Os Fiandeiros da Transilvânia)*.

O TEATRO NOS ESTADOS UNIDOS

O teatro americano definiu-se pouco a pouco e passo a passo com os caracteres originais da nação americana, em especial no período em que esta adquiria o máximo do seu poderio, quer dizer, nos últimos vinte e cinco anos. Este teatro teve origens bastante artificiais, uma vez que a população, de procedências bastante desarmónicas, se preocupava essencialmente em utilizar os meios conquistados ou adquiridos para chegar o mais depressa possível à fortuna. Os pioneiros, a maior parte vivendo isolados, apenas conheciam distracções primitivas. Um teatro destinado a grupos dispersos era fatalmente uma «atracção» de feira, sem ligação com os problemas fundamentais. Quando muito, poderia tomar uma certa forma nos aglomerados. Mas o espírito puritano dos emigrados anglo-saxões obstava a qualquer tentativa séria. Os únicos espectáculos que satisfizeram a curiosidade de um certo sector da população eram organizados por companhias estrangeiras (representando peças inglesas ou europeias). Da mesma forma foi preponderante durante longo tempo a influência de actores ingleses. Recorda-se apenas um francês, Félix Bernier de Maligny, por alcunha Aristippe, aluno de Talma, que obteve grande êxito por volta de 1829 em Nova Orleães num palco em que actores franceses representavam peças de todo o género, tentando fazer impor, no entanto, a tragédia. Na realidade, o melodrama e a comédia sentimental por largo período de tempo reinaram entre os gostos da época até a literatura americana vir a reflectir, na originalidade nascente das suas formas, os ideais que Emerson, Edgar Poe e Walt Whitman foram os primeiros a exprimir com génio.

Foi em Filadélfia, em 1767, que se representou a primeira peça escrita por um americano, Thomas Godfrey. Esta peça, inspirada em Voltaire, tinha por título *A Princesa de Parthia*. Representada por uma companhia profissional que o actor inglês David Douglas havia formado, o seu êxito teve, segundo parece, como principal resultado levar o Congresso a interditar os «espectáculos». Estava-se nas vésperas da Guerra da Independência (1775-1783) e as salas só viriam a reabrir cerca de uns doze anos mais tarde. A vitória iria ajudar o teatro a libertar-se a pouco e pouco das influências europeias.



O Orleans Theatre, fundado em 1819 em Nova Orleães por um grupo de actores franceses

Royall Tyler (1757-1826) escreve, vinte anos depois, *O Contraste*. Nesta peça, inspirada em Sheridan, aparece pela primeira vez em cena o tipo, que depois se tornaria clássico, do *Yankee*.

William Dunlap (1766-1839), director do Teatro de Nova Iorque no início do século, traduz e adapta numerosas peças estrangeiras. Deu ao teatro um lugar importante na vida social. Graças ao crescimento da população urbana, criam-se novas relações entre o teatro e a sociedade que a pouco e pouco se vai hierarquizando.

De 1830 a 1860 e depois do final da Guerra da Secessão as formas dramáticas vão-se caracterizando cada vez mais.

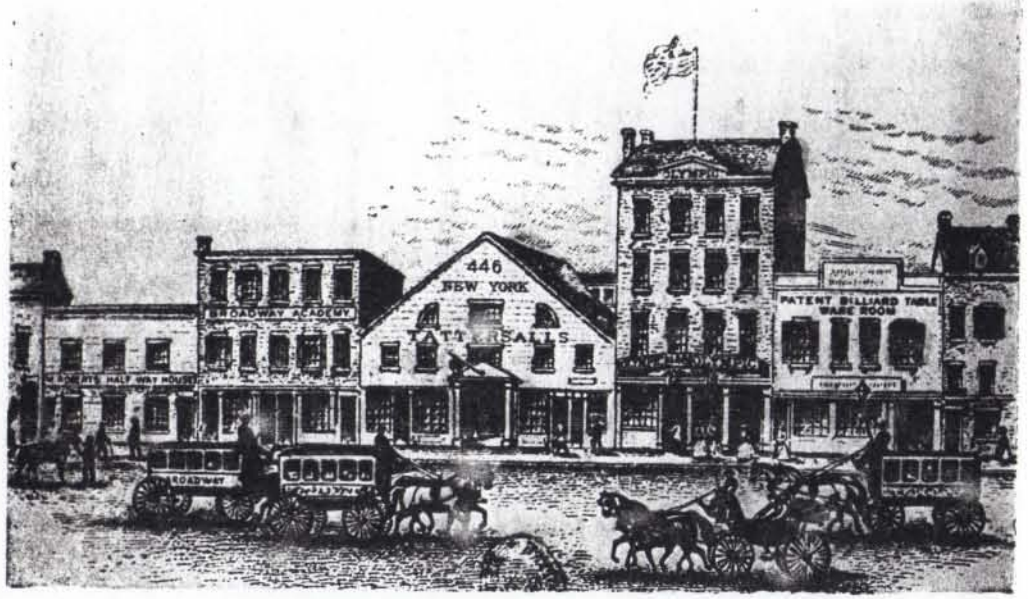
A Thomas A. Cooper, George Frederick Cooke, William Macready, Edmund Kean, Charles e Frances Anne Kemble, cuja contribuição foi importante, sucedem-se os actores americanos: John H. Payne (1791-1852), autor e actor, James Henry Hackett (1800-1871), Edwin Forrest (1806-1872).

Numerosas companhias profissionais se organizam sob o nome de *minstrels*. Os grupos amadores são já numerosos. Os géneros, interpretados com certa liberdade, influenciam-se de tal maneira uns aos outros que uma nova forma de espectáculo ganha corpo sob o nome de *variety*. É com o romantismo que triunfa a primeira actriz americana, Charlotte Cushman (1816-1876). Os actores encarregam-se eles próprios de escrever para o teatro, a maior parte das vezes a fim de explorar o êxito de certos romances; assim faz George L. Aiken com *A Cabana do Pai Tomás* (1852), Edwin Booth (1833-1893), um dos melhores intérpretes da época, garante a *A Dama das Camélias* (1853) — sob o nome de *Camile*, adaptada por Jean Margaret Davenport — um êxito tão grande como o que ela obtivera na Europa.

O circo de Phineas Taylor Barnum (1810-1891) desencadeia ondas de entusiasmo em toda a América.

Poucos autores dramáticos despertam ainda a atenção; citemos, no entanto, Dion Boucicault (1822-1890), que foi aliás também actor e director (*Grimaldi ou A Vida de Uma Actriz*, 1855; *As Ruas de Nova Iorque*, 1857; *Dot*, 1859).

Os costumes definem-se cada vez mais fortemente sob a poderosa influência moral e política que Abraão Lincoln exerceu sobre a vida americana após o conflito entre o Norte e o Sul. O teatro reflecte esta evolução: ao palco são levadas as contradições sociais, os conflitos religiosos e racistas. J. M. Steele Mackaye (1842-1894), que estudara em Paris, introduz na América os novos meios cénicos que a Europa vinha experimentando desde inícios do século (*The Madison Square Theatre*). Um autor cómico, Edward Harrigan (1845-1911), torna-se célebre com a sua série *Mulligan* e William Clyde Fitch (1865-1909) escreve as primeiras peças de tendência social: *Nathan Hale*, *O Cow-Boy e a Senhora*, *A Verdade*. Mas continuam a ser os actores quem obtém maior êxito: Lawrence Barrett, Minnie Maddern Fiske,



A Broadway, em Nova Iorque, em 1848, época em que se haviam já agrupado as principais salas de espectáculo. Pode ver-se, com o número 448, o Olympic, que, dirigido pelo actor William Mitchell, foi um dos teatros mais populares de Nova Iorque. Desenho da época

RICHARD MANSFIELD, etc., formando uma cadeia contínua até que, com o cinema, aparecem ETHEL, LIONEL e JOHN BARRYMORE, LILIAN GISH, etc.

As *tournées* teatrais efectuadas por companhias vindas da Europa com a Duse, Sarah Bernhardt, Eleanor Robson continuam a despertar a curiosidade, curiosidade essa que um hábil empresário, DAVID BELASCO (1859-1931), explora com felicidade.

O público americano, mesmo o evoluído, nunca compreendeu bem os heróis excepcionais das tragédias e das comédias aristocráticas. O seu gosto fazia impelir a sua preferência para o melodrama e para a peça histórica. Quanto ao público popular, apenas se interessou pelas *varieties* e pelos espectáculos burlescos. Cerca do fim do século XIX, quer dizer, no momento em que os Estados Unidos se constituíam em nação, aparecem algumas obras dignas de serem recordadas. Evidentemente essas obras não são ainda de verdadeiros inovadores do teatro e faltou-lhes, para que o seu êxito fosse perdurável, um número suficiente de novos espectadores atraídos pela actividade intelectual e mundana. Significativa do seu tempo, a tragédia puritana de JAMES NELSON BARKER *Superstição* (1824) está hoje completamente esquecida; o *Brutus*, de JOHN HOWARD PAYNE, representada, entretanto, em Paris por Edmund Kean com a companhia que revelou Shakespeare aos franceses, apenas é conhecido de alguns eruditos. Mais populares foram a tragédia romântica *O Gladiador* e um drama, *Pelópidas*, de ROBERT MONTGOMERY BIRD (1806-1854), director de uma escola dramática criada em Filadélfia. Os papéis principais foram representados por FORREST, que proibia a publicação das peças que interpretava, facto que revela a predominância do actor na época. Com um luxo excepcional quanto a cenários e vestuário foi montada *Francesca da Rimini*, de GEORGE HENRY BOKER (1823-1890), considerada como o melhor drama de então.

A comédia de ANNA CORA MOWATT (1819-1870) *Modas* (1845) atraiu, devido ao seu êxito, as atenções para a cidade de Nova Iorque, que se iria tornar a capital do teatro. Pintura viva dos costumes, ela é considerada geralmente como a comédia mais original depois de *O Contraste*. A obra de A. C. Mowatt foi representada um sem-número de vezes nos Estados Unidos em 1924.

Após a Guerra da Secessão, as novas formas de teatro atraem um público cada vez mais popular; as companhias itinerantes, os barcos-teatros instalados nos grandes rios *(Show Boats)* e as *Uncle Tom Companies* chegam às povoações mais afastadas. Nas peças foca-se a actualidade, provocando o interesse, a discussão e a polémica geral. Citemos entre os autores: LANGDON E. MITCHELL (1862-1933) com *A Ideia de Nova Iorque*, excelente comédia social, e AUGUSTUS THOMAS (1857-1934) com uma série de peças sobre costumes locais, desde *Alabama* (1891), *Arizona* (1899) e *Colorado* (1901) a *Rio Grande* (1916).

Embora o teatro europeu (Ibsen, por exemplo) tenha tido sempre uma grande influência na América, onde quarenta por cento das peças representadas na época são traduções ou adaptações, os novos autores americanos, no entanto, apresentam já acções válidas com conflitos de ordem moral, social ou

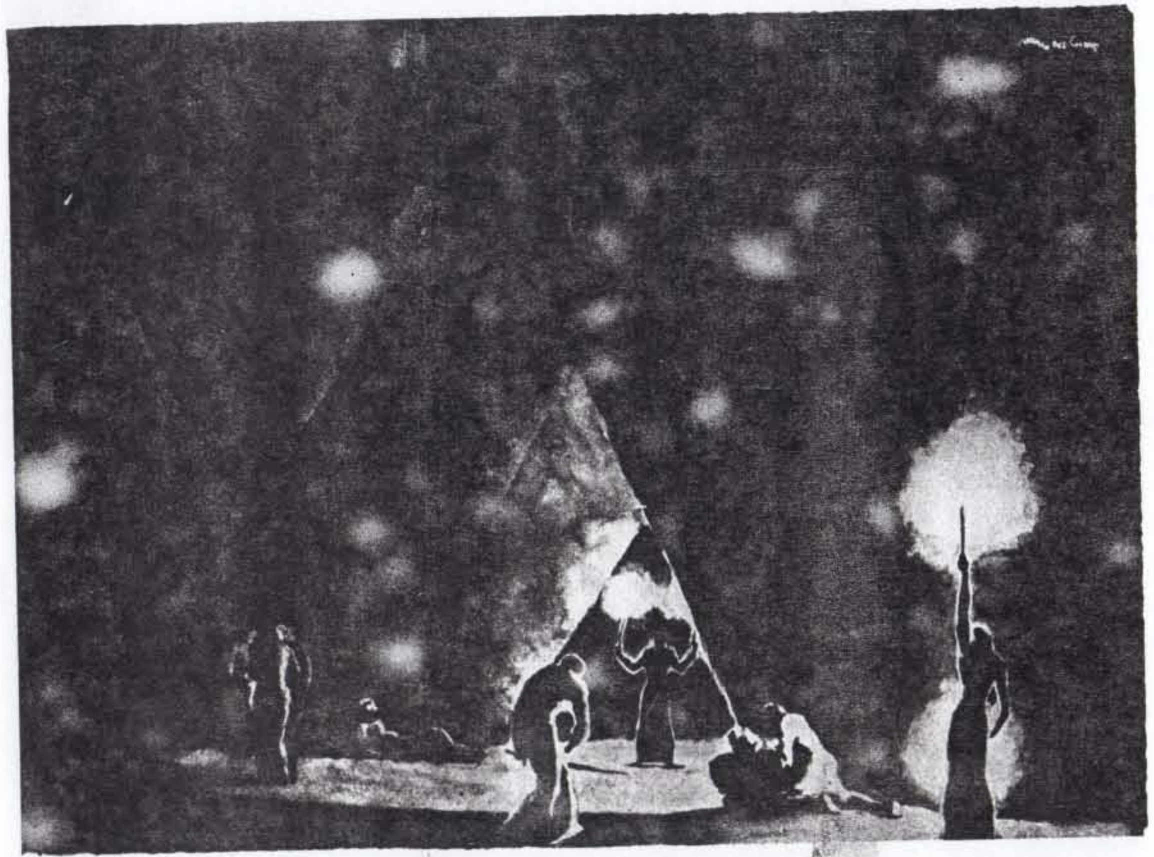
Charlotte Cushman, a primeira actriz de nacionalidade americana, no papel de «Lady Macbeth». Estreou-se no Bowery Theatre, em Nova Iorque, em 1836

James Henry Hackett, o primeiro actor de nacionalidade americana, no papel de «Falstaff», em que foi exímio e que também interpretou em Londres, em 1833. Foi o primeiro actor americano a representar num palco inglês

religiosa, determinados pelas condições típicas do seu próprio país. Nas Universidades e nos Colégios vêem-se aparecer os «Dramatic Clubs», que se tornarão talvez a forma mais viva do teatro norte-americano. Foi em 1907, em Harvard, que o professor GEORGE PIERCE BAKER fundou o primeiro curso de composição dramática, donde viriam a sair EUGENE O'NEILL, GEORGE ABBOTT, SIDNEY HOWARD, PHILIP BARRY e THERESA HELBURN. A sala de espectáculos transforma-se num anexo do ensino e generaliza-se a todos os estados. As municipalidades, também entusiasmadas, criam clubes de teatro. Reúne-se um novo público, bastante restrito ainda, mas mais evoluído, mais desejoso de qualidade e de experiências, o que permitiu que alguns artistas fundassem o *New Theatre* em Nova Iorque, espécie de Teatro Livre cuja finalidade era lutar contra a vulgaridade e as convenções e servir os jovens autores.

PERCY MACKAYE (1875-1956) formou-se também em Harvard. O seu talento, feito de ironia, de fantasia e de extravagância, é tipicamente americano *(O Espantalho, Amanhã)*.

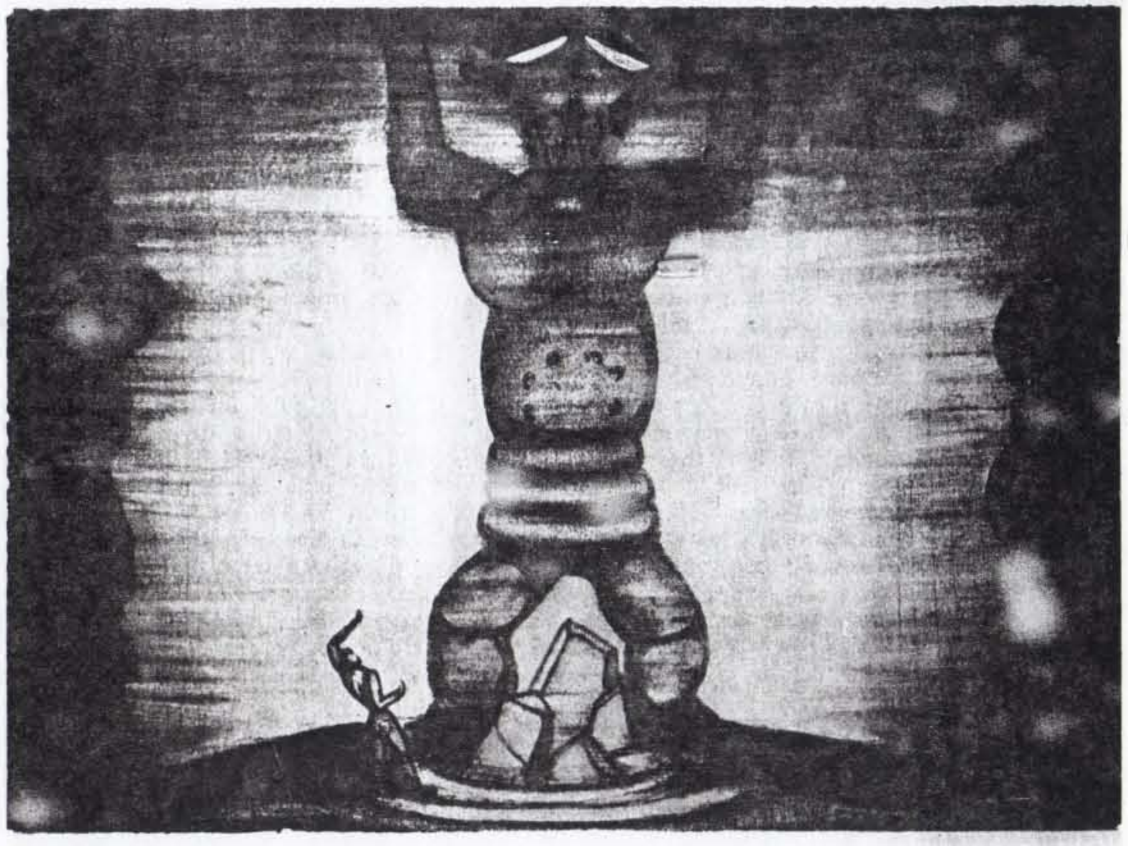
EDWARD SHELDON (1886-1946) prefere os temas de actualidade: os con-



Desenho de Norman Bel Geddes para *O Rei Lear*, representado em 1917 nos jardins do Castelo de Gloucester

flitos de classe, em *O Patrão* (1911), onde aparece uma greve; o problema racial, na sua peça *O Negro* (1909). Esta utilização da realidade social nos Estados Unidos não é todavia feita com a esperança de transformar a ordem das coisas, mas sim para demonstrar que o sossego dos ricos está assegurado, podendo arranjar-se tudo de forma a ficarem satisfeitos uns e outros. Assim foi que WILLIAM VAUGHN MOODY (1869-1910) obteve o maior êxito da época com *A Grande Fronteira*, que exalta o ideal americano da livre empresa e da felicidade individual.

Nas vésperas da Primeira Grande Guerra vêem-se aparecer na América formas de arte teatral por vezes originais. O impulso fora dado, e a presença de Jacques Copeau e da sua companhia, em 1917, veio contribuir para o incremento das experiências efectuadas ao levar à América o exemplo de uma simplificação da encenação que seduzia os intelectuais americanos. As suas ideias sobre a representação e a disciplina que ela implica denunciavam o princípio da «vedeta» e KATHERINE CORNELL iria lutar por fazer triunfar o «con-

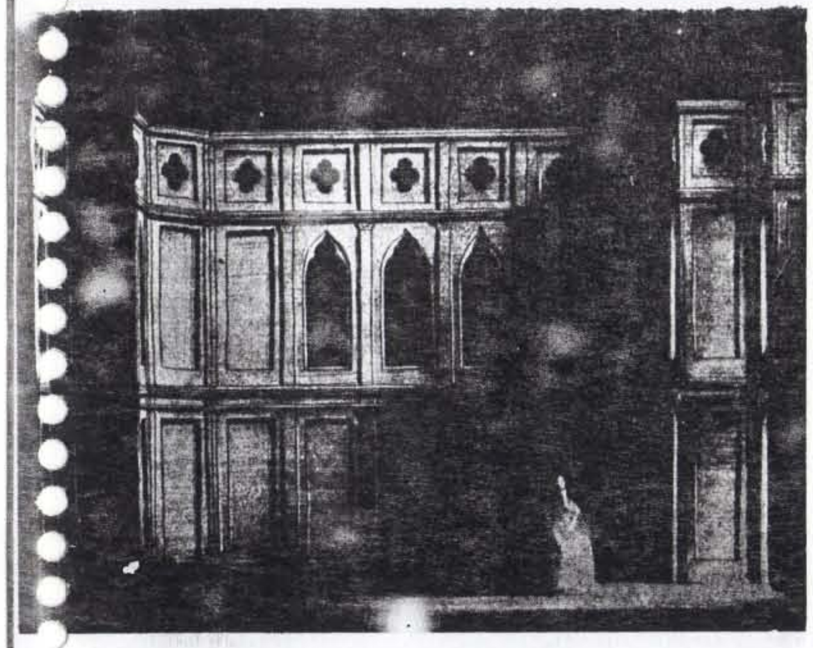


Desenho de Donald Oenslager, um dos mais importantes cenógrafos dos E. U. A., para *O Imperador Jones*, de O'Neill, representado no teatro da Universidade de Yale, em 1931

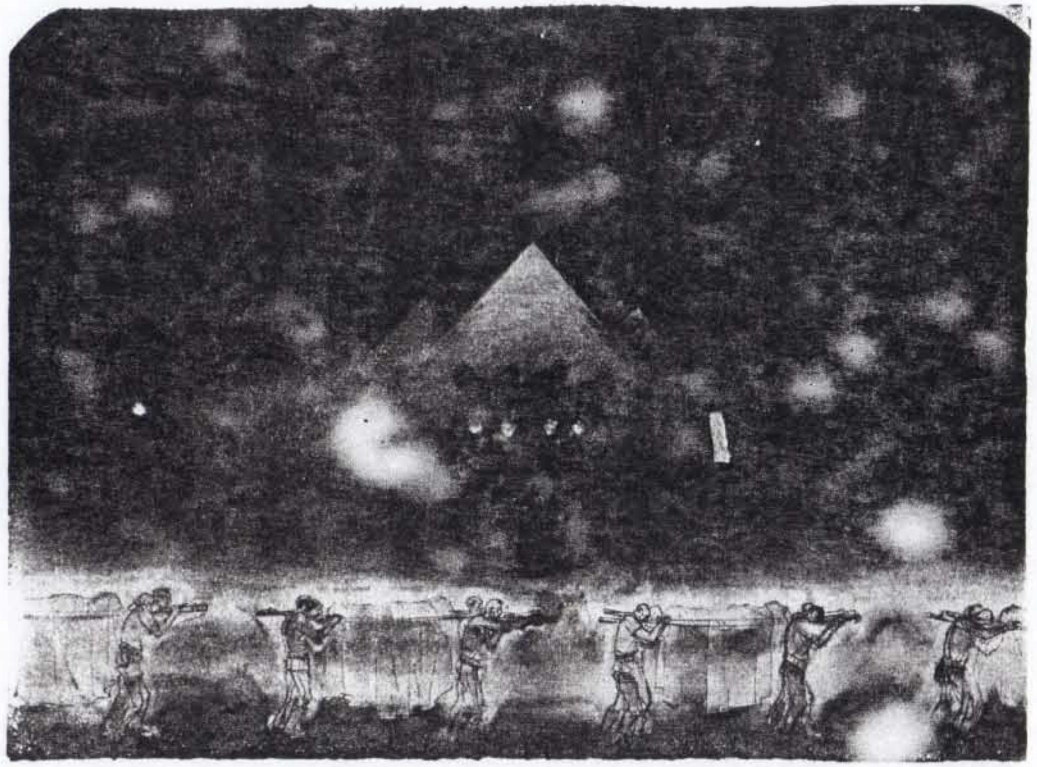
junto», influenciando por sua vez um pouco mais tarde (1931-1941) o *Group Theatre* de HAROLD CLURMAN e LEE STRASBERG. Sobretudo as teorias de Stanislavsky e de Gordon Craig eram conhecidas e discutidas, e ninguém esquecera a sensacional encenação de Reinhardt para *Sumurum*, representada nos Estados Unidos em 1913. Após o fim da guerra os intercâmbios intelectuais com a Europa iriam tornar-se cada vez mais frequentes. Nada do que se fizera ou se fazia ainda nos palcos russos, alemães ou franceses era desconhecido. O prodigioso progresso do cinema em Hollywood, a partir de 1915, não podia deixar de determinar uma certa concepção dramática, da qual nos fornecem numerosos exemplos as peças representadas entre as duas guerras, cujas encenações ficaram características. Os homens de teatro ganham consciência da sua independência intelectual e o esforço de renovação que surgira na literatura iria reflectir-se no teatro. No entanto, as dificuldades materiais eram consideráveis. Embora em regime de mecenato, isso não impedira que o *New Theatre* (1910) falisse por falta de espectadores e de autores, o que, no entanto, não desencorajou os artistas. Uma companhia fundada em Greenwich Village, a dos *Washington Square Players*, obteve alguns êxitos com *A Cidade Mágica*, de Zoe Akins, e *O Marido de Helena*, de Philip Moeller. Esta companhia reorganiza-se após a guerra sob o nome de *Theatre Guild* (1919), primeira empresa válida do ponto de vista artístico, verdadeiro centro dramático onde se multiplicam as experiências. Iniciava-se uma época heróica para o jovem teatro americano. Da mesma forma, *The Playwrights*, agrupando exclusivamente escritores, representavam (de 1916 a 1922) obras importantes e significativas da época.

O teatro de amadores continuava a ser apreciado sobretudo na província. O puritanismo já nada podia contra os seus espectáculos, as suas «ligas» iriam daí para o futuro atacar o cinema, considerado um perigo maior, dadas as grandes massas de espectadores que atraía.

O movimento teatral incrementa-se igualmente nas universidades; os institutos criam «dramatic departments», compreendendo uma escola e *ateliers*. Estudam-se as obras de George Pierce Baker (em especial *A Técnica Dramática*) e as de Kenneth Macgowan: *O Teatro de Amanhã* (1921) e *Técnica do Teatro Continental* (1922) em colaboração com Rob. Edmund Jones. A ideia de uma possível renascença da arte dramática dá os seus passos e colhe ensinamentos tanto nos malogros como nos êxitos. O teatro, pela sua qualidade, atinge já o valor das outras formas de expressão. Evidentemente ainda não se libertou das influências francesas e alemãs, irlandesas e nórdicas, mas os seus resultados são positivos porque ele sabe levar os seus autores a aproveitarem-se de todos os meios experimentais que o palco lhes põe à disposição. O gosto pela síntese, trazido pelo cinema, conduz fàcilmente à técnica da divisão da acção dramática em quadros sintéticos, servidos por um diálogo concentrado, directo, preciso, e por efeitos cénicos onde a luz desempenha o papel principal. Quanto aos temas, reflectem as mais importantes correntes intelectuais e artísticas: por exemplo a psicanálise, os fenómenos da consciência, uma certa psicologia ilusionista e poética, o expressionismo sob as suas formas mais excessivas. Vai-se até ao fim das experiências, começa-se tudo de novo, numa perspectiva completamente oposta quando a curiosidade se esgota.



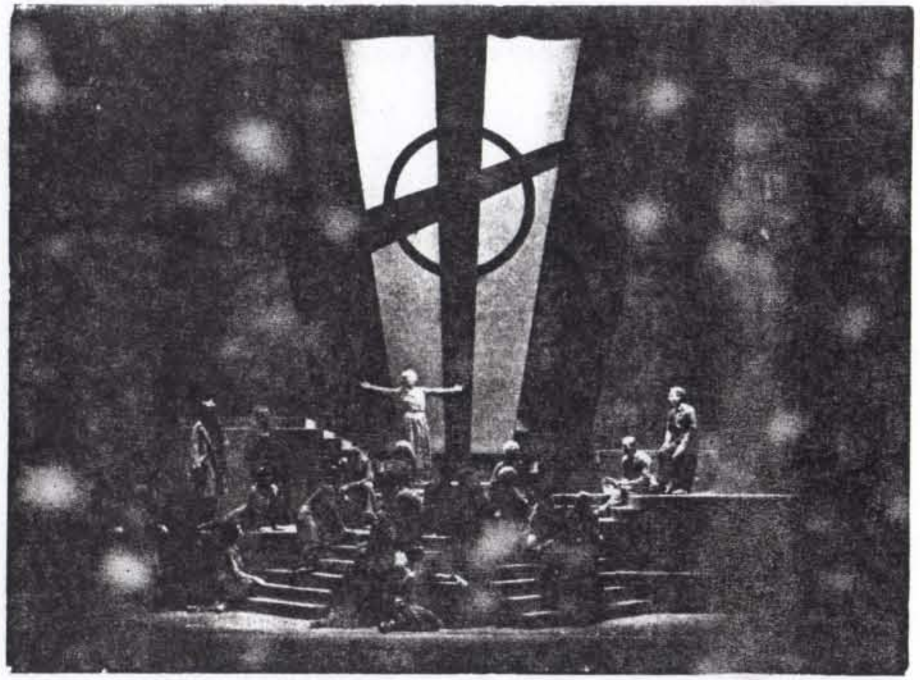
Desenho de R. E. Jones para *Otelo* (1933). Jones, nascido em 1887, inaugurou a moderna cenografia no teatro americano, utilizando efeitos de luz para os seus «claros-escuros» e simplificando a arquitectura



O cenário de Jo Mielziner para a peça de Sidney Howard *The Yellow Jack* (1934), que evoca o drama da febre amarela em Cuba, em 1900

Por outro lado, mantém-se uma certa forma da comédia de costumes com *A Famosa Sr.ª Fair* (1919), de James Forbes, e *A Irmã Mais Velha*, de Edna Ferber (1925), ou de sátira social, com *Broadway Jones* (1912), de G. Cohan. Gilbert Emery na sua peça *O Herói* (1921) chega a atacar a concepção tradicional do herói-soldado.

O teatro americano visa a eficácia: nenhuma teoria real o anima, o apoia, mas ele aceita todas as iniciativas válidas. É sintomático que Theodor Drei-

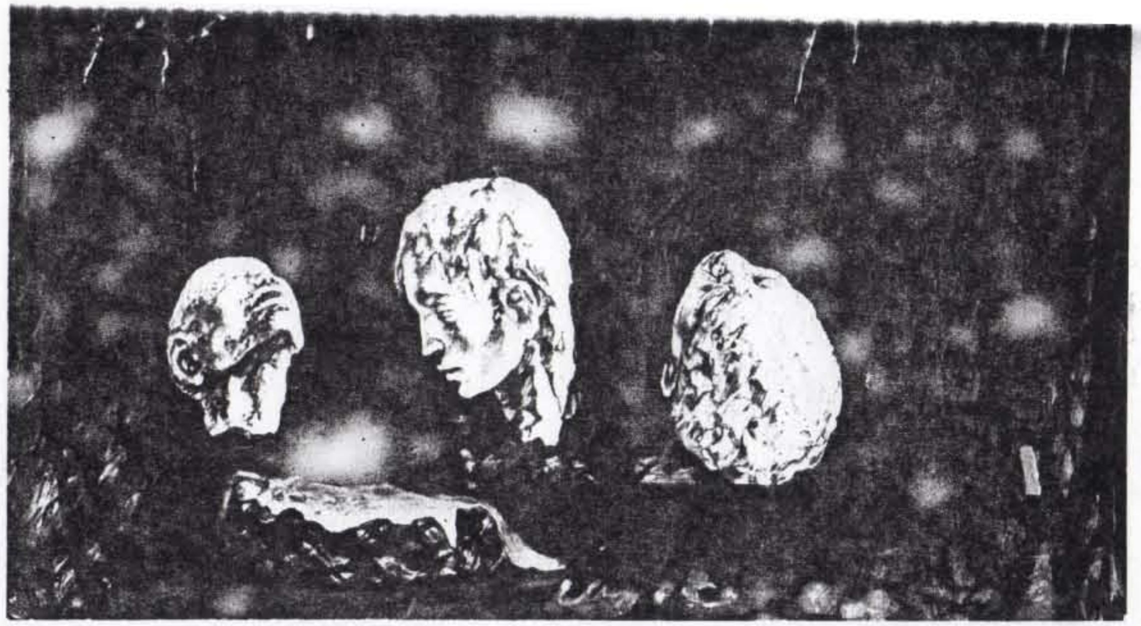


Representação na Escola Dramática da Universidade de Yale da *Divina Comédia*, de Owen Dodson, em 1938, sob a direcção de Peggy Clark

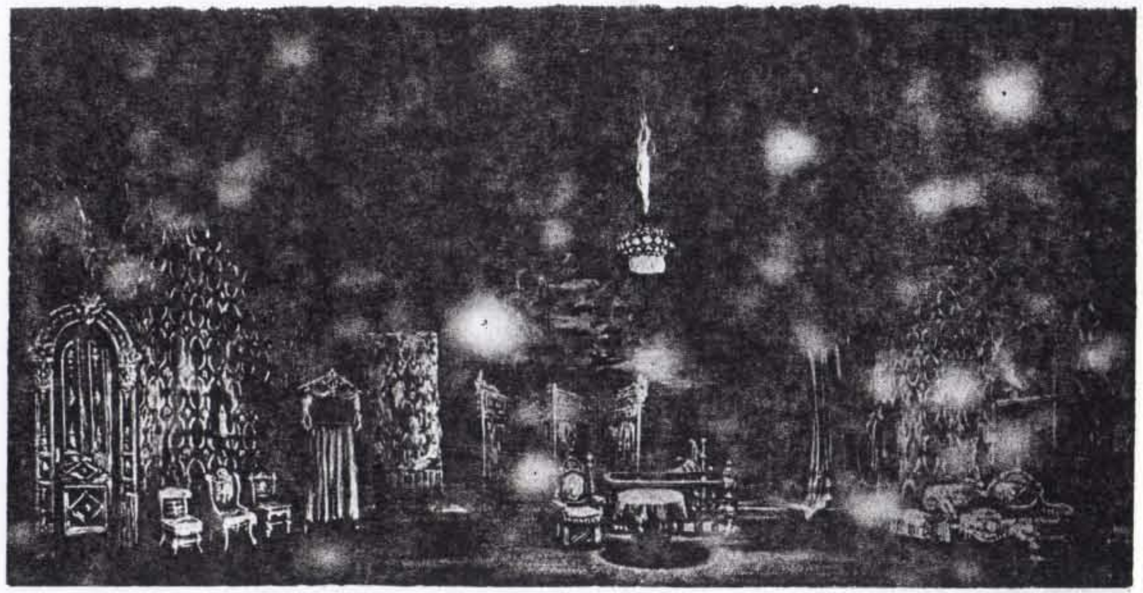
SER (1871-1945) tenha dado em 1916 a um livro com as suas peças o título de *Peças de Ordem Natural e de Ordem Sobrenatural* e que em *Moisés* (1924) LAWRENCE LANGNER defenda o homem livre.

A peça mais representativa de então é talvez *Para além do Horizonte* (1920), de EUGENE O'NEILL (1888-1953), que pela primeira vez consegue a «união do teatro com a vida nacional», tão obstinadamente procurada. Com efeito, a observação directa do quotidiano, com os seus redemoinhos, as suas paixões, os seus crimes, as suas exaltações, as suas esperanças, está na origem do jovem realismo americano. As sobrevivências do impressionismo já não se notam pràticamente. No entanto, nada é definitivamente repelido ou abandonado, pois o jovem teatro americano permanecerá durante largo tempo preocupado tanto com a forma como com o fundo, denunciando por vezes a uniformidade excessiva do «modo de vida».

Era inevitável uma reacção que viria a provocar uma grande permeabilidade às ideias de Freud e da psicanálise. Em oposição ao realismo iria portanto manifestar-se um novo gosto pela abstracção e por todas as formas de alucinação e de sonho. A imaginação dos autores esforçava-se por tirar o maior proveito das dimensões do palco e dos meios inventados para «representar»



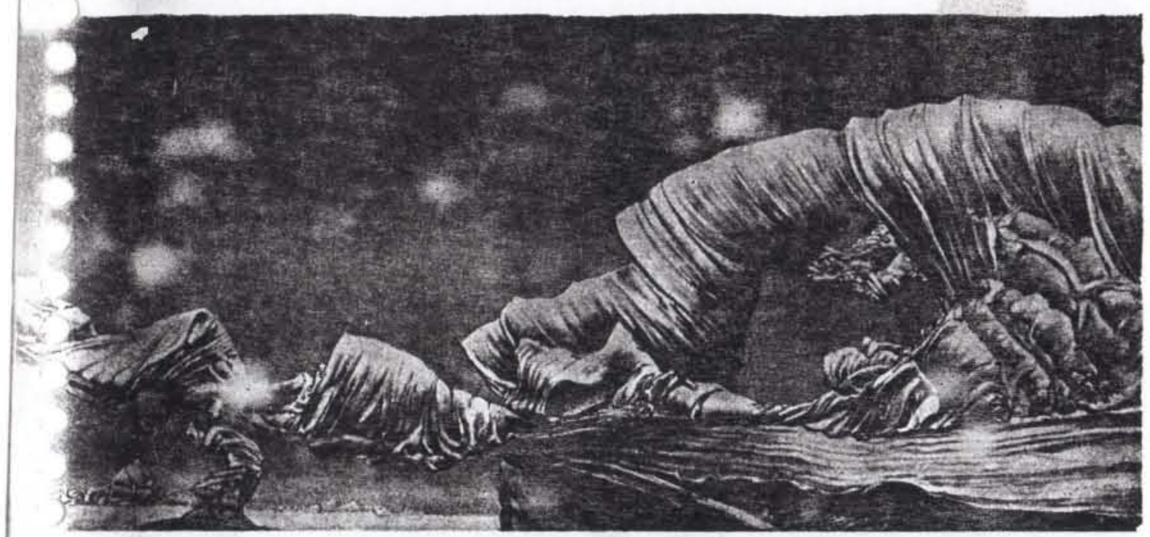
Cenário de Pavel Tchelitchew para um bailado dramático, *A Cave dos Sonhos*, 1941



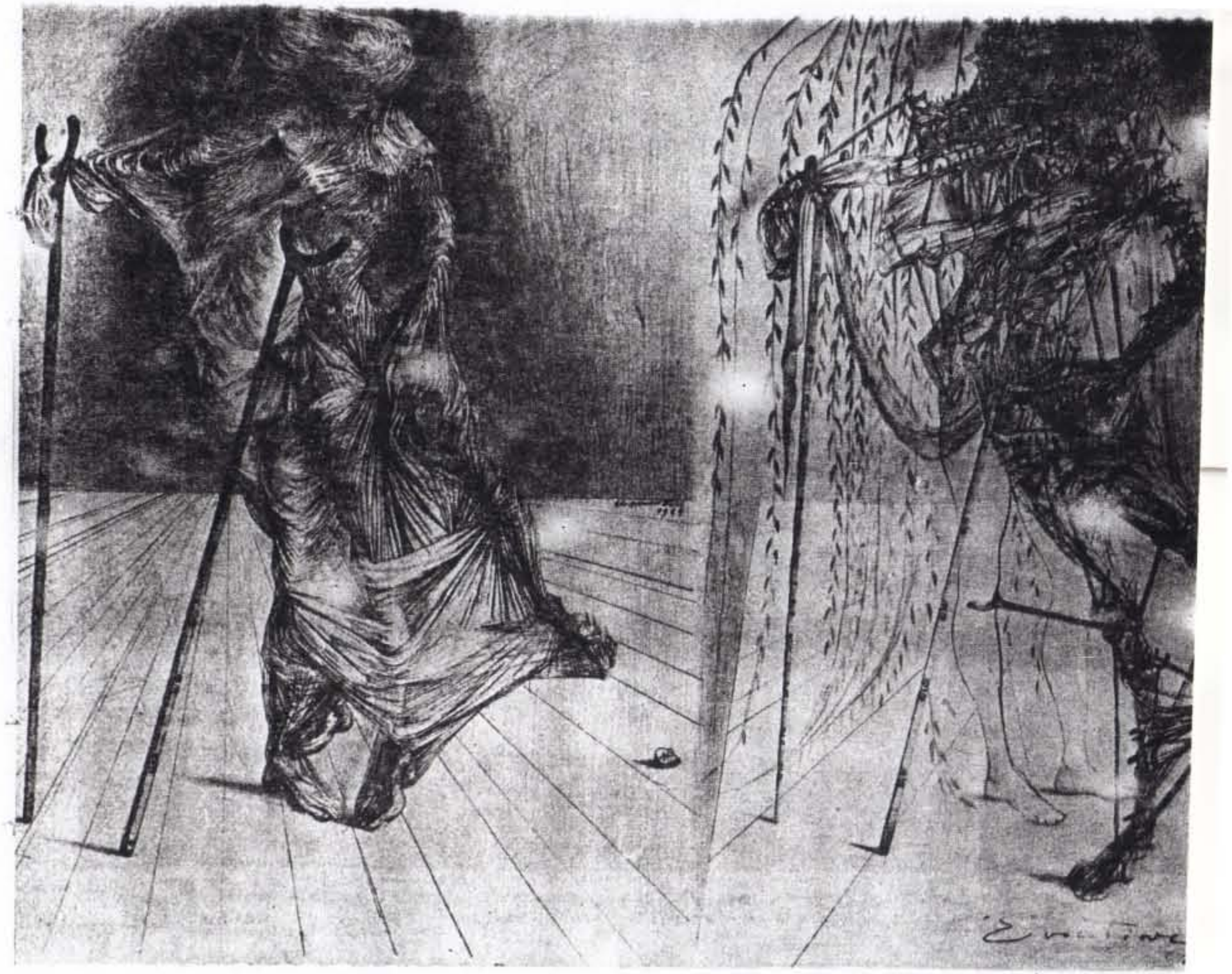
Cenário de H. Armistead para a ópera de Carlo Menotti *O Medium*, representada em Nova Iorque, em 1947 os diálogos interiores dos seus heróis. Desta forma, o monólogo de James Joyce foi levado à cena em 1928 no *Estranho Interlúdio*, de O'Neill.

A excepcional personalidade de O'Neill domina o período entre as duas guerras, embora as suas primeiras obras continuem a ser as mais poderosas. Depois, ele cedeu à imaginação, abandonando em certa medida a realidade, obstinando-se em atingir a inatingível verdade, essa falsa verdade dissimulada entre o eu social e o eu íntimo (*O Grande Deus Brown*, 1926; *Lázaro Riu*, 1927). Após dez anos de silêncio — uma nova tomada de consciência perante os acontecimentos? — O'Neill deu ainda ao teatro, em 1946, *Chegou o Homem do Gelo*, obra imperfeita mas de grande nível, cujo tema recorda simultâneamente certas obras de Ibsen e de Gorki e foi um novo desafio às convenções dramáticas quando apresentada por ROB. EDMUND JONES, um dos mais célebres cenógrafos americanos. Convém sublinhar a importância que tiveram as experiências de encenação realizadas por vários encenadores, entre os quais alguns imigrados nos Estados Unidos provenientes da Rússia, da Polónia, da Alemanha, da Hungria. Com Rob. Edmund Jones, distingue-se NORMAN BEL GEDDES, idealizador de espectáculos grandiosos, de enormes arquitecturas cénicas, de enormes movimentações de figurantes, e também LEE SIMONSON, DONALD OENSLAGER, JO MIELZINER, MORDECAI GORELIK.

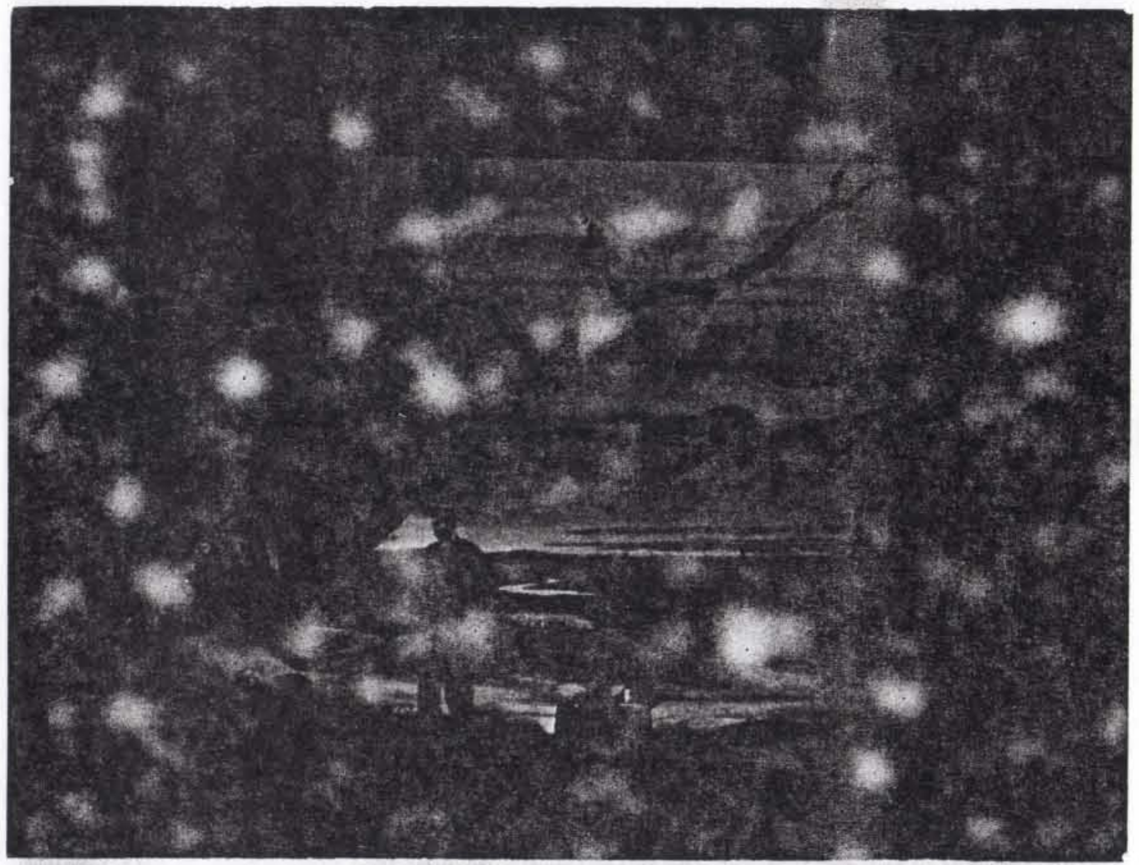
PAUL GREEN (n. em 1894), formado pela Universidade da Carolina do Norte, onde foi aluno de FREDERICK H. KOCH, teve a ideia de organizar ao ar livre grandes espectáculos históricos ou religiosos, criando uma nova forma dramática, o «festival». *Pageant and Masque of St. Louis*, que se pode traduzir por *A Representação de S. Luís*, cujo texto era de PERCY MACKAYE, foi representada por mais de sete mil actores perante centenas de milhares de espectadores arrebatados pela representação dos sofrimentos e do heroísmo dos pioneiros. *A Colónia Perdida* virá a ser representada durante catorze Verões seguidos, a partir de 1937, na mesmo ilha, Roanoke Island. *A Glória Comum* será representada no próprio local em que Thomas Jefferson e Patrick Henry lançaram as bases da democracia americana, etc. Ainda em 1951, para comemorar a fundação de Washington, foi montada com extraordinários recursos, em Roak Creek Park, *A Fé dos Nossos Pais*. Em consequência das suas experiências, Paul Green, também autor (*No Seio de Abraão*, *A Casa dos Connelly*), qualificou as suas peças de *pageant-drama*.



Cenário de Seligman para o bailado de Hindemith *Os Quatro Temperamentos*, no New York City Ballet

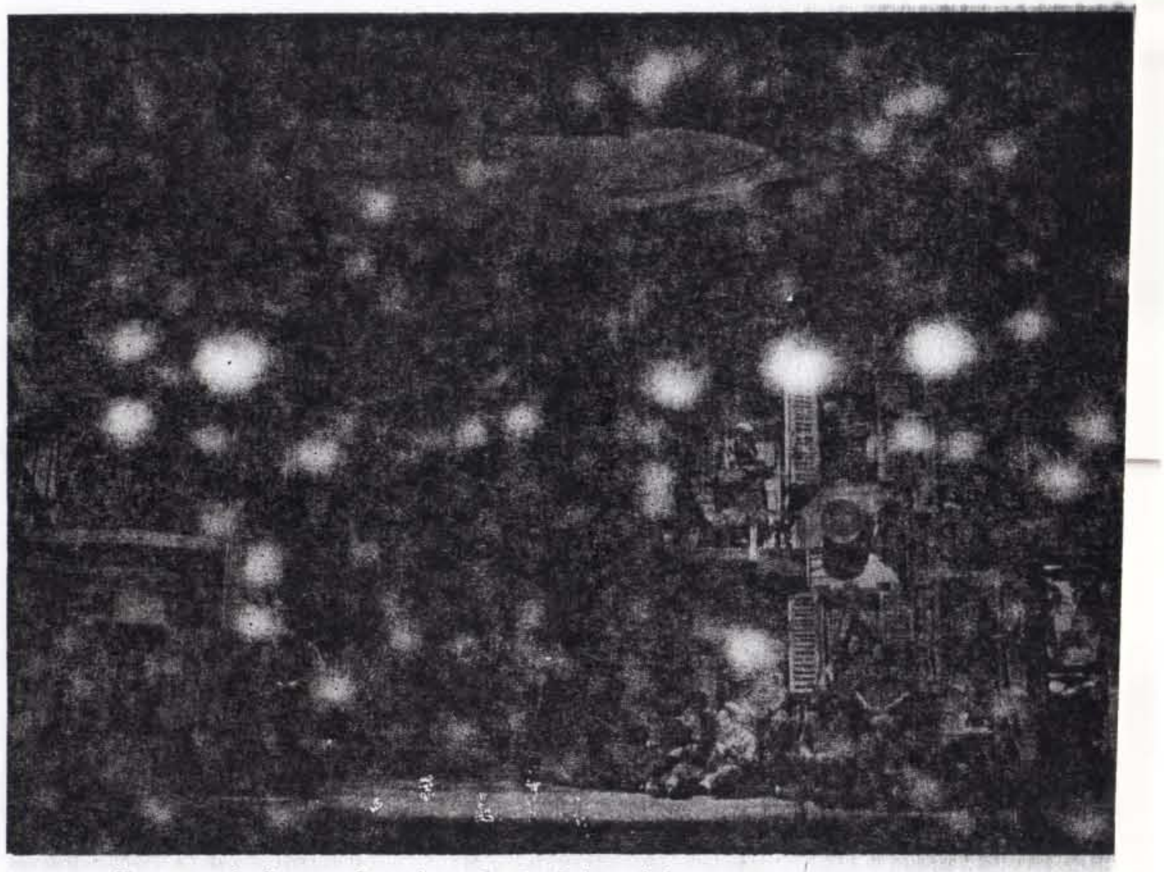


Figurinos de Salvador Dali para o bailado *Colóquio Sentimental*, 1944



Uma cena de *Ratos e Homens*, peça adaptada do romance de Steinbeck, representada em Nova Iorque, em 1947, em que se afirma o regresso ao realismo. Cenário de D. Oenslager

Após a crise de 1920, a industrialização do espectáculo, levada ao extremo, pondo em acção os processos de publicidade da Broadway, provocava falências espectaculares. A partir de então as empresas reduziram-se em número e em importância. Tentaram-se todas as espécies de esforços como, por exemplo, a criação de um Teatro Federal em 1935; notáveis artistas, cenógrafos e encenadores multiplicaram as suas experiências e iniciativas. Lee Simonson e Orson Welles fundam o *Mercury Theatre* em 1937, mas por sua vez Eva Le Gallienne tem de abandonar a direcção do *Civic Repertory Theatre*, cuja orientação só poderá voltar a pôr em prática em 1946 quando, com Margaret Webster, outra célebre actriz, passa a dirigir o *American Repertory Theatre*, que se esforça por fazer triunfar no palco uma certa qualidade artística e intelectual. Nessa altura, o período heróico do teatro de vanguarda terminara. É no teatro universitário que se baseiam as esperanças. De facto, os teatros profissionais da Broadway, que em 1930 eram oitenta, não são mais de

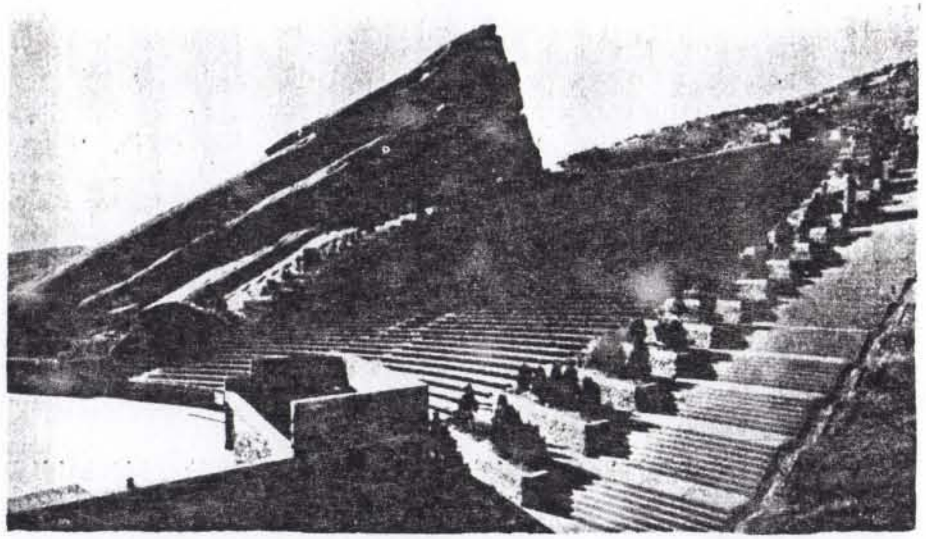


Uma cena de *Porgy e Bess*, ópera de Gershwin, criada por um agrupamento negro nos E. U. A., em 1935. Representação efectuada em Paris, no Teatro do Império, em 1954

vinte em 1950... Da mesma forma, o número de teatros públicos, que se elevava a cerca de cinco mil no início do século, é então de cerca de duzentos e cinquenta!

Estes teatros exploram certas peças de êxito, boas ou más, e também um género consideràvelmente desenvolvido nos últimos anos, a *comédia musical*. Citemos entre as mais célebres: *Okhlahoma*, de Lynn Riggs (música de Rogers e Hammerstein, bailados de Agnes de Mille), *Regina*, de Marc Blitztein (extraída da peça de Lilian Hellman *As Raposas*), e, por fim, *Porgy e Bess*, musicada por George Gershwin em 1935, sobre texto de Du Bose Heyward, e representada por uma companhia de negros. A bem dizer a única originalidade deste género proveio do facto de ter sabido utilizar os mais diversos elementos do espectáculo, em especial a dança. Note-se que em 1866 já tinha surgido uma tentativa de comédia musical com *The Black Crook*, cujo êxito se manteve durante um quarto de século... Esta primeira comédia do género compunha-se de numerosos quadros e obrigava a uma complicada maquinaria teatral; e o seu principal atractivo era um *ballet* francês dançado por uma centena de bailarinas. Por outro lado, no fim do século XIX a influência exercida pelos espectáculos burlescos sobre as operetas, aqueles popularíssimos em todo o país, não deu origem senão a obras medíocres. Por reacção feliz, Irving Berlin introduziu em *Watch your Step* o *ragtime* nos ritmos da comédia. Foi após isto que George Gershwin e Cole Porter descobriram um meio de criação pessoal, de grande eficácia, utilizando as estruturas rítmicas do *jazz*, os *minstrels shows*, do folclore negro, assim como danças expressionistas e acrobáticas, principalmente devidas à coreografia singular de Martha Graham. Poder-se-ia acrescentar a propósito deste assunto que o estilo «revista» foi perfeitamente assimilado pelos Americanos, não se podendo esquecer a voga que obteve Flo Ziegfeld ao criar as suas extravagantes *Loucuras de Ziegfeld* (1907).

Após o humor tão especial das peças de William Saroyan (nascido em 1908), *Os Dias da Tua Vida, A Velha e Doce Canção do Amor*, nasce um novo «realismo social» no teatro no ano de 1945 com *Todos Eram Meus Filhos*, de Arthur Miller (nascido em 1915), a que se seguiram *A Morte de Um Caixeiro Viajante* e *As Bruxas de Salém*, ao mesmo tempo que Elmer Rice, que fizera parte da *Playwright's Company*, organizada em 1938 com Sidney Howard, Maxwell Anderson, S. N. Behrman e Robert E. Sherwood, continuava a levar à cena as suas preocupações sociais (*Nós, o Povo*, 1933) e políticas (*O Dia do Julgamento*, 1934).



Anfiteatro de Red Rock, em Denver, Colorado, construído, em 1941, pelo arquitecto Burnham Hóyt

Ao lado de Arthur Miller, destaca-se especialmente, mas com um espírito dramático bastante oposto, feito de simbolismo poético e por vezes aberrante, Tennessee Williams (*A Luta dos Anjos*, 1940; *O Jardim Zoológico de Vidro*, 1945; *Um Eléctrico Chamado Desejo*, 1947). Assinalemos ainda o teatro de introspecção de Moss Hart (1904-1961) com *Uma Senhora às Escuras* (1941) e *Christopher Blake* (1947), a peça de Maxwell Anderson (1888-1959) *Joana de Lorena*, interpretada por Ingrid Bergmann, e ainda *Maria da Escócia*, *A Máscara dos Reis* e *Winterset* (1935), considerada a sua melhor peça; e, por fim, as peças de Clifford Odets (*O Rapaz de Ouro*, 1937), de Thornton Wilder, *A Nossa Cidade* (1938) e *Por Uma Unha Negra* (1942), e as de George Kelly.

Desta forma, no decurso de todos estes anos permanentemente activos, foi sem dúvida o amadorismo por assim dizer que opôs as suas iniciativas à carência geral do teatro profissional. Estes amadores apaixonados pela arte teatral tiveram a maior parte das vezes a virtude de considerar o palco como uma espécie de experiência social e técnica ao mesmo tempo. A sua influência, aliás, foi sempre muito limitada, e o teatro universitário, que pretende hoje substituir o teatro profissional, decadente, procura alargar a sua actividade para além dos institutos e colégios através de meios insuficientes ainda, como, por exemplo, o que passou a chamar-se «teatro em círculo». O que caracteriza este teatro é o facto de as circunstâncias, melhor dizendo, as necessidades materiais obrigarem a sua concepção em «arena», colocada no centro de uma sala (que não é uma sala de teatro no sentido tradicional da expressão), com o palco rodeado de espectadores por todos os lados. Assim se criou um novo «espaço de representação», capaz de se adaptar a todas as necessidades, um pouco à maneira do que foi em Moscovo, em 1933, o Teatro Neo-Realista de Okhlopkov (com *A Mãe*, de Gorki).

Em 1922, Norman Bel Geddes fizera uma experiência semelhante. Anteriormente já se tinham efectuado tentativas do mesmo género na Universidade de Washington, em Seattle, com Glenn Hughes. A intimidade assim criada entre o actor e o espectador era o factor do seu sucesso. O *Penthouse Theatre* foi fundado em 1940. Em seguida as salas com ligeiras variantes mas seguindo o mesmo princípio tornaram-se cada vez mais numerosas. O *Atelier 47*, de Margo Jones, é uma das mais conhecidas. Esta ruptura definitiva com o palco à italiana, muito mais exigente e cheio de limitações, suscita as experiências de jovens autores, actores e encenadores. Um milhar de estabelecimentos de ensino mantém hoje uma actividade dramática e perto de duzentos organizaram um ensino completo. Estas ideias têm como objectivo reunir todas as forças válidas do teatro americano e promover, para a totalidade da população dos Estados Unidos, um autêntico teatro nacional.

Este projecto levanta muitas perguntas e problemas cujas respostas e soluções serão dadas pelo futuro. Alguns viram na criação da Academia Nacional de Teatro Americano, que agrupa todos os ramos da actividade teatral para uma melhor coordenação, uma outra via de esperança para se melhorarem as condições de êxito de um teatro nacional.

ÍNDICES

DOS NOMES DOS AUTORES, ACTORES, ENCENADORES, ARQUITECTOS E DECORADORES

A

Abbortt (George): 499.
Abelaira (A.): 457.
Abell (Kjeld): 385.
Abranches (Adelina): 456.
Abranches (Silva): 451.
Abreu (António): 241.
Abreu (Casimiro de): 458.
Accius: 75.
Achard (Marcel): 415, 416, 419.
Ackerman (Konrad): 239.
Ackermann: 309.
Adam (Adolphe): 347.
Adams (R. e J.): 253.
Adamov (Arthur): 426.
Addison (Joseph): 290.
Adler (Fritz): 300.
Afinoguenov: 481.
Aguetant (Pierre): 419.
Aguiar (M. Caetano Pimenta de): 325.
Aiken (George L.): 496.
Akins (Zoe): 502.
Alabaster (William): 161.
Alarcon: 189.
Albertin: 338.
Alberto: 233, 252, 253.
Aldebert (Pierre): 410, 418.
Aldecranz (C. F.): 383.
Aleichem (Scholem): 483.
Aleman (Mateo): 189.
Alencar (José de): 458.
Aleotti (G. B.): 120, 225.
Alexeev: 471.
Alffieri (Vittorio): 323.
Alfren (Hugo): 391.
Alleyn (Edward): 159.
Almada-Negreiros: 457.
Almeida (Abílio Pereira de): 459.
Álvares (Afonso): 178, 180.
Alves (Castro): 458.
Alves (Vasco de Mendonça): 456.
Amaral (França): 325.
Amaro (Carlos): 456.
Amescua (Mira de): 186, 189.
Amiel (Denys): 409.
Amorim (Gomes de): 454.
Ana: 202.
Anchieta (José): 180.
Anderson (Maxwell): 511.
Ando (Flavio): 436.
Andrade (J. Pedro de): 457.
Andrade (Jorge): 459.
Andrade (Manuel Freire de): 240.
Andrade (Oswaldo de): 459.
Andreiev (Leonid): 476.
Andreini (Isabella): 142.
Andrónico (Lívio): 67, 71, 79.
Angeles (Rodolfo de): 437.
Angelot: 337.
Anouilh (Jean): 419.
An-Ski (Salomon): 483.
An-Ski (Sholem): 480.
Antoine (André): 398, 399.
Anzengruber (Ludwig): 371.
Appia (Adolfo): 362, 363, 364, 365, 382.
Arce (Gaspar Nuñez de): 444.
Aretino: 127, 128.
Argentina (La): 448.
Ariosto: 127, 130.
Aristippe: 495.
Aristófanes: 45, 57, 457.
Arlequim: 137.
Armand (Chaussier): 332.
Armistead (H.): 505.
Arnoul: 97.
Arnoult (Sophie): 277, 291.
Artaud (Antonin): 410.

Artiom: 466.
Asch (Sholom): 483.
Assis (Machado de): 458.
As'vaghosa: 14.
Atenas (Apolodoro de): 46.
Atterberg (Kurt): 391.
Auber: 346.
Audiberti: 420.
Audinot: 331.
Audran: 401:
Augier: 345.
Augier (Émile): 393.
Auguste (Vestris): 296.
Autant (M.): 410.
Autereau: 295.
Autreau: 284.
Ayrer (Jacques): 115.
Azevedo (Álvares de): 458.
Azevedo (António Xavier Ferreira de): 243.
Azevedo (Artur): 458.

B

Babic (Ljubo): 488.
Badius (J.): 117.
Bahr (Hermann): 374.
Baïf: 146.
Baker (George Pierce): 499.
Bakst (Léon): 404.
Balanchine: 418.
Bale: 110.
Baltazarini: 144.
Balthasar (P. Balten): 235.
Balzac (Honoré de): 343.
Barbosa (Freire): 325.
Barca (Pedro Calderón de la): 189.
Baretti (Giuseppe): 314.
Bargagli (Girolamo): 126, 130.
Barker (James Nelson): 498.
Barnum (Phineas Taylor): 497.
Barnay: 370.
Baron: 277.
Barrault (Jean-Louis): 410, 413, 416.
Barreto (Paulo): 458.
Barrett (Lawrence): 497.
Barrie (James Matthew): 429.
Barry (Mrs.): 255.
Barry (Philip): 499.
Barrymore (John): 498.
Barsacq (André): 409.
Bartok (Béla): 493, 495.
Bastos (Palmira): 456.
Bastos (Sousa): 454.
Bataille (Henri): 398.
Batilo: 80.
Baty (Gaston): 409, 412.
Bauerlt: 351.
Baylis (Lilian): 429.
Beauchamp: 222.
Beauchamps: 277.
Beaulieu (Henry): 402.
Beaulieu (Lambert de): 144.
Beaumarchais: 281, 282, 283, 206, 286.
Beaumont: 157, 161, 251.
Reblun (Paul): 115.
Beccari (Agostino de): 127.
Beckett (Samuel): 420.
Becque (Henry): 399.
Behn (Aphra): 253.
Belasco (David): 498.
Belcari (Feo): 115.
Belém (Cunha): 454.
Belgari (Feo): 115.
Bell (John): 255.
Bella (Grabriele): 316.
Belleau (Rémy): 146.
Benavente (Jacinto): 445.
Benelli (S.): 436.
Benglia (Habib): 410.
Bennett (Arnold): 429.
Benserade: 220.
Beolco (Ângelo): 134.
Béraim (Jean): 204, 206, 207, 208, 209, 210, 222.
Bérard (Christian): 408, 417.
Berceo (Gonzalo de): 104.
Bergbom (Kaarlo): 392.
Bergerac (Cyrano): 216.
Bergman (Hjalmar): 391.
Bergmann (Ingrid): 511.
Bergner (Elisabeth): 366.
Bergström (Hjalmar): 384.
Berlin (Irving): 510.
Berlinazzi (Carlo): 340.
Berlioz: 346.
Bernard (Tristan): 398.
Bernard (J. J.): 413.
Bernhardt (Sarah): 397, 398.
Benois (Alexandre): 404.
Bernstein (Henry): 398.
Bertheau (Julien): 417.
Bertolazzi (Carlo): 440.
Betterton (Mrs.): 255.
Betterton (Thomas): 162, 163.
Betti (Ugo): 439.
Bèze (Théodore de): 146, 382.
Bharata: 16.
Bhasa: 14.
Bhavabhuti: 15.
Bibbiena: 130.
Bibiena: 134.
Biester (Ernesto): 452.
Bingre (Francisco Joaquim): 325.
Bird (Montgomery Robert): 498.
Bizet (Georges): 347, 396, 398.

Bittner (R.): 352.
Björnson (Björnstjerne): 387.
Blitztein (Marc): 509.
Bloch (Jean-Richard): 402.
Bloch (Pedro): 459.
Blois (Vital de): 92.
Blom (August): 384.
Boal (Augusto): 459.
Bobèche: 334.
Bocage: 325, 341.
Boccacio: 126.
Boccaccio: 102, 103.
Boccaccio (Giuseppe): 358.
Bodel (Jean): 92.
Bogris: 461.
Boguslawski (Adalbert): 485.
Bojer (Johan): 388.
Boker (George Henry): 498.
Boleslawski (Richard): 486.
Bonnat (Yves): 419.
Bontempelli (M.): 439.
Booth (Edwin): 496.
Börlin (Jean): 391, 418.
Borovski (Ch.): 486.
Borrás (Enrique): 448.
Bosse (Abraham): 199.
Botelho (Abel): 455.
Botelho (Sebastião Xavier): 325.
Botto (António): 456.
Bouchardy: 344.
Boucher: 291.
Boucicault (Dion): 497.
Bouhélier (Saint-Georges de): 404.
Boulanger (Louis): 341.
Bourdet (Édouard): 417.
Bourdon (Georges): 410.
Bourdon (Sébastien): 198.
Boursault: 211, 215.
Bouwmeester (Louis): 422.
Bozdèch (Emanuel): 490.
Braga (Alberto): 455.
Braga (Teófilo): 454.
Braga (Vitoriano): 456.
Bragaglia (A. G.): 436, 437.
Brahm (Otto): 366, 372.
Bramante: 119, 124.
Branco (Camilo Castelo): 454.
Brandão (Fiama Pais): 458.
Brandão (Raul): 456.
Brandès (Eduardo): 384.
Brandès (Georges): 384.
Braque: 404.
Brecht (Bertolt): 380, 381.
Brioché: 195.
Brissart (P.): 188, 218, 219.
Brissoni (Alessandro): 438.
Britten (Benjamin): 432.
Brody (Alexandre): 494.
Brown (Pamela): 433.
Brown (Robert): 232.
Brugge (Stent): 388.
Bruneau (Alfred): 398, 419.
Brunius (Pauline): 391.
Bruno (Giordano): 130.
Brunswick (Henri-Jules de): 115.
Büchner (Georg): 349.
Buckingham: 251.
Bulgakov: 481.
Buontalenti (Bernardo): 126, 129, 130, 131.
Burbage (Richard): 154, 155.
Bürger (Sofia): 302.
Burian (E. F.): 490, 491.
Burnaccini: 314.
Burnacini (Ludovico): 230.
Burrel (John): 429.
Burt: 255.
Byron: 358.

C

Cabanellas (Cunill): 449.
Caetano (João): 458.
Caillavet: 398.
Cailleau (Hubert): 88, 93.
Calderon: 105.
Calisto: 183.
Calixte: 193.
Callot (Jacques): 138, 139, 194, 225.
Calmo (Andrea): 134.
Câmara (D. João da): 453, 454.
Camargo: 296.
Camargo (Joracy): 458.
Cambert: 222.
Camilo: 452.
Camões: 180.
Campton (Thomas): 165.
Cantlivre (Mrs.): 262.
Capek (Josef): 489.
Capek (Karel): 491.
Capus (Alfred): 398.
Caracciola (P. A.): 134.
Caragiale (Ioam Luca): 487.
Cariste (Apolodoro de): 78.
Carlin: 282.
Carvalho (Coelho de): 455.
Carvalho (Teotónio Gomes de): 324.
Cascais (Costa): 452.
Castelli: 351.
Castillo (Gonzales del): 441.
Castro (Eugénio de): 455.
Castro (Guillen): 189.
Cavalieri: 130.
Cavalli (Francesco): 439.
Cavalotti (Felice): 434.
Cecílio: 67, 77.

Celestina (La): 181, 182, 183.
Cervantes: 182.
Cesarino: 120.
Chagas (M. Pinheiro): 454.
Chaliapine (Fiodor): 471.
Chalupka (Jan): 492.
Chamberlain: 167.
Champfleury: 396.
Champmeslé: 208.
Chancerel (Léon): 410.
Charles: 496.
Charpentier (Gustave): 398.
Chaussée (Nivelle de la): 276.
Chauveau (François): 203, 221.
Chénier (Marie-Joseph): 273, 293, 327.
Chénier (M.-J.): Vide Chénier (Marie--Joseph).
Chéry: 290.
Chesterton: 479, 490.
Chiado (António Ribeiro): 179, 180.
Chiarelli (Luigi): 436.
Chiari (Pietro): 318.
Chich-Ti (Sung): 24.
Ching-Chih (Ho): 24.
Chiron: 59.
Chodowiecki (Daniel): 299.
Christensen (Benjamin): 384.
Christomanos: 460.
Chronegk (Ludwig): 370.
Chtcherpine (Michel): 465.
Chtchokine: 481.
Cibber (Colley): 261.
Ciceri: 327, 331.
Cimarosa: 323.
Cinatti (Giuseppe): 451.
Clair René: 418.
Clairon: 272.
Clark (Peggy): 504.
Claudel (Paul): 401, 417.
Clive (Kitty): 262.
Clorida (Chirico): 438.
Clurman (Harold): 501.
Cochin (Noël): 197.
Congreve (William): 253, 254.
Cocteau (Jean): 400, 403, 404.
Codina (José Felin y): 448.
Cogniat (Raymond): 410.
Cohan (G.): 503.
Cohen (Gustave): 410.
Colaço (Tomás Ribeiro): 456.
Coleridge: 358.
Collier (Jeremy): 254.
Colman (George): 203.
Conrad (Edmond): 491.
Cons (Emma): 429.
Cooke (George Frederick): 490.
Cooper (Thomas A.): 496.
Copeau (Jacques): 402, 405, 406.
Coquelin: 398.
Coralli: 347.
Cordeiro (Jacinto): 240.
Cornaros: 460.
Corneille (Pierre): 201, 203, 217.
Corneille (Thomas): 211, 220.
Cornell (Katherine): 500.
Correia (Natália): 457.
Correia (Romeu): 457.
Correia (Viriato): 458.
Cortesão (Jaime): 456.
Cortez (Alfredo): 446, 456.
Cosme: 192.
Cossa (Pietro): 434.
Costa (Francisco da): 180.
Costa (José Daniel Rodrigues da): 243.
Costa (Orazio): 439.
Costarchini: 285.
Courteline (Georges): 400.
Courville (Xavier de): 409.
Couteau: 419.
Coward (Noel): 432.
Coypel (Ch.): 270, 271.
Craig (Gordon): 362, 365, 366, 424.
Cratino: 60.
Crebillon: 268.
Crespo (M. Granjeio): 458.
Cristopher: 430.
Crommelynck (Fernand): 421, 471.
Crowne: 251.
Cruz (Juana Inés de la): 449.
Cruz (Luís da): 241.
Cruz (Ramon de la): 440.
Csiky (Gergely): 494.
Cueva (Juan de la): 174.
Cumberland (Richard): 263.
Cunha (Alves da): 456.
Cunha (António Pereira da): 451.
Curel (François de): 398.
Curto (Ramada): 455.
Cushman (Charlotte): 496, 499.

D

Daguerre: 328, 331.
Dahl (Viking): 391.
Dalayrac: 296.
Dalcroze (J. E.): 382.
D'Alfano (Epifano): 130.
Dali (Salvador): 441, 445, 507.
Dance: 262.
Dancourt (F. C.): 283.
Danjuro (Ichikawa): 28.
D'Annunzio (Gabriel): 435.
Dantas (Júlio): 454.
D'Arcos (J. Paço): 456.
Dardal (Nils de): 391.

D'Arnaud (Baculard): 332.
D'Assunção (Lino): 454.
Daudet (Alphonse): 396.
Daumier: 343.
Dauvergne: 296.
Davenant (William): 169, 248.
Davenport (Jean Margaret): 497.
Dawison (B.): 485.
Deburau (Gaspar): 339.
D'Églantine (Fabre): 289, 293.
Déjazet (Virgínia): 395.
Dekker (Thomas): 168.
Delacre (Jules): 406.
Delacroix: 322, 333.
Delaroche (Paul): 338.
Delavigne (Casimir): 273, 338.
Delibes (Léo): 401.
Delisle: 286.
Demófilo: 76.
Depero: 437.
Derain: 404.
Déry (Rosa): 494.
Desforges: 293.
Despléchin: 330.
Destouches (Philippe): 285.
Dethomas (Maxime): 404.
Devrient (L.): 353.
D'Harleville: 293.
Diaghilev (Serge de): 400, 403.
Dias (André): 109.
Dias (Baltasar): 178, 180.
Dias (Gonçalves): 458.
Dicenta (Joaquim): 445.
Diderot (Denis): 266, 277.
Dífilo: 64, 70.
Dillon (N. P.): 399.
D'Indy (Vincent): 419.
Dinesen: 384.
Dioniso: 36.
Diotima: 436.
Doat (Jean): 419.
Dodd (James W.): 258.
Dodson (Owen): 504.
Dominique (Pierre-François): 213, 295.
Donnay (Maurice): 398.
Doret (G.): 382.
D'Orneval: 284.
Dörpfeld-Reisch: 39.
Dorval: 341.
Dorvigny: 291.
Dostal (Karel): 491.
Douglas (David): 495.
Drabik (Vincent): 487.
Drachmann (Holger): 384.
Dreiser (Theodor): 503, 504.
Drésa: 404.
Drever (Carl): 385.
Drugger (Abel): 258.
Dryden (John): 250.
Duarte (Filipe): 453.
Duccio: 86.
Duclos: 277.
Dufresny: 284.
Dugazon: 292.
Dukas (Paul): 419.
Dullin (Charles): 404, 410, 412.
Dumas (Alexandre): 331, 338, 345.
Dumesnil: 272.
Duncan (Isadora): 367.
Dunlap (William): 496.
Duponchel (Edmond): 341.
Durec: 414.
Duse: 367.
Duse (Eleonora): 434, 435.
Duvert: 344.
Dux (Pierre): 417.
Dvorak (Antonin): 491.

E

Echegaray (José): 443.
Eckhof: 298.
Eckman (Gösta): 391.
Edmond: 396.
Egri (V.): 491.
Eichel (Isaac): 482.
Eichelbaum (Samuel): 449.
Einarsson (Indridi): 392.
Eisler (Hans): 380.
Eliot (T. S.): 433.
Elssler (Fanny): 347.
Emants: 422.
Emery (Gilbert): 503.
Encina (Juan del): 106, 170, 171, 172, 173.
Enes (António): 454.
Énio (Quinto): 74.
Engel (Erich): 380.
Epicarmo: 56.
Epidauro: 461.
Erckmann-Chatrian: 399.
Erétria (Clistenes de): 46.
Erkel: 494.
Erófilo (O): 460.
Eros: 50.
Escobar (João de): 180.
Espronceda (José de): 442.
Ésquilo: 43, 49, 50.
Estcourt (Richard): 262.
Ethel: 498.
Etheredge (George): 246, 252.
Eurípides: 43, 50, 51, 53, 70, 461.
Evans (Edith): 429.
Evreinov (Nicolas): 479.
Ewald: 383.
Ezra (Ibn): 482.

F

Fadeiev: 482.
Factonte: 268, 269.
Falk (August): 389.
Falla (Manuel de): 404, 447.
Farquhar (George): 254.
Fasani (Rameri): 115.
Fauré (Gabriel): 419.
Favart: 285, 290.
Fedra: 50.
Feijó (Inácio Maria): 451.
Ferber (Edna): 503.
Fernandes (Millor): 459.
Ferrari (Paolo): 434.
Ferravilla (Eduardo): 440.
Ferreira (António): 180.
Ferreira (Costa): 457.
Feydeau (Georges): 398.
Thorsteinsson (Steingrimur): 392.
Fibich (Zdenek): 491.
Fielding (Henry): 262.
Figueiredo (José Caetano de): 243.
Figueiredo (Manuel de): 324.
Filémon: 64.
Filho (Alexandre Dumas): 393.
Filho (Oduvaldo Viana): 459.
Filippo (Eduardo de): 440.
Fiorelli (Tibério): 213.
Fiorentino: 439.
Fiske (Minnie Maddern): 497.
Flamínia: 281.
Flers (De): 398.
Fletcher: 157, 161, 168, 251.
Flionte (Pratinas de): 47.
Florian: 281.
Floridor: 215.
Fonseca (Branquinho da): 457.
Fonson (Frantz): 421.
Fontaine (La): 207, 211, 223.
Foote (Samuel): 263.
Forbes (James): 503.
Ford (John): 169.
Formis: 56.
Forrest (Edwin): 496, 498.
Fort (Paul): 400.
Fortuna (Ricardo José): 243.
Forzano (G.): 436.
Foscolo: 460.
Foscolo (Ugo): 357.
Fosse (La): 211.
Fouquet (Jean): 92.
Fragoso (João de Matos): 240.
France (Anatole): 403.
Francini: 195.
Francken (Frans): 234.
Franco (Giacomo): 135.
Franconi: 340.
Franz (Ernst): 488.
Frederici (Lorrenzi): 332.
Fredro (Alexandre): 486.
Frejka (Jiri): 406.
Freytag (Gustav): 368.
Frénico: 41.
Fritzschius (F.): 275.
Fromaget: 284.
Fry (Christopher): 432.
Ftch (William Clyde): 497.
Fuchs (George): 305.
Fuerst (Walter-René): 410.
Fuller (Loïe): 403.
Furttenbach (Joseph): 228.
Fuzelier: 284.

G

Gad (Urban): 384.
Galdoz (Perez): 443.
Galimafré: 334.
Galli-Bibiena (António): 231.
Galli-Bibiena (Ferdinando): 229, 230.
Galli-Bibiena (Francesco): 231.
Gallienne (Eva Le): 508.
Gallina (Giacuito): 440.
Galsworthy (John): 429.
Galuppi (Baldassare): 323.
Ganassa: 144.
Ganeau (François): 419.
Gantillon (Simon): 413.
Garção (Pedro António Correia): 324.
Gard (Roger Martin du): 406.
Garnier (Robert): 148.
Garrett (Almeida): 450.
Garrick (David): 252, 256, 257, 260, 261.
Gascoigne (George): 154.
Gaspare: 222.
Gaultier-Garguille: 150.
Gay (John): 250.
Geddes (Norman Bel): 500, 505.
Geiger (A.): 355.
Gelosi: 144.
Gémier (F.): 401.
George: 332.
Georges: 405.
Gerkan (Von): 43.
Gershwin (George): 509.
Ghelderode (Michel de): 422.
Ghéon (Henri): 406, 418.
Gherardi (Evaristo): 144, 223.
Ghezzi (P. L.): 319.
Giacometti (Paolo): 434.
Giacomo (Salvatore di): 440.
Giannini (Ettore): 438.
Gidayu (Takamoto): 24.
Gide (André): 406, 413.

Gielgud (John): 430.
Gillot (Claude): 142, 143.
Giraud: 292.
Giraud (Giovanni): 434.
Giraudoux (Jean): 415.
Gischia: 419.
Gish (Lilian): 498.
Glière (R. H.): 479.
Glover: 261.
Gluck: 292, 295.
Godfrey (Thomas): 495.
Goethe: 300, 301, 302, 303, 305, 306.
Goethe (Johan Wolfgang): 308.
Gogol (Nicolau): 465, 467.
Goldoni (Carlo): 145, 316, 318, 320, 321.
Goldsmith (Oliver): 263.
Goldfaden (Abraão): 482.
Gomes (António Henriques): 240.
Gomes (Dias): 459.
Gomes (Roberto): 458.
Gonçalves (Paulo): 458.
Goncourt (Jules de): 396.
Gontcharova: 404.
Gonzaga: 126.
Gordin (Jacob): 482.
Gorelik (Mordecai): 506.
Gorki (Máximo): 476.
Gorostiza (Celestino): 449.
Gotha: 313.
Gottsched: 239.
Goulue (La): 396.
Gounod: 398.
Gozzi (Carlo): 145, 323, 409.
Grable (Ch. D.): 348.
Graham (Martha): 510.
Grammatica (Emma): 435.
Granados (Enrique): 447.
Grandmesnil: 292.
Grandval: 417.
Granovsky (Alexandre A.): 483.
Granville-Barker (H.): 429.
Grassi (Paolo): 439.
Gravelot (H. F.): 248, 249, 278.
Grazinni (Anton Francesco): 134.
Gréban (Simon): 97.
Green (Paul): 506.
Greene (Robert): 158, 161.
Gregory (Augusta): 427.
Grein (Jack T.): 424.
Grenier (J. P.): 410.
Gresset (J.-B.): 285.
Grétry: 292, 332.
Grévin: 147.
Griboiedov (Alexandre): 465, 466.
Grieg (Nordhal): 388.
Grillparzer (Franz): 309, 354, 357.
Gringoire (Pierre): 103, 146.
Grisi (Carlotta): 347.
Gropius (W.): 370.
Gros-Guillaume: 150.
Grosz (Georg): 376.
Grundgens (Gustavo): 381, 439.
Grünewald (Isaac): 389, 391.
Gryphius (Andreas): 237.
Gual (Adriá): 448.
Guarini: 127.
Guarneri (Gianfrancesco): 459.
Guerrero (Maria): 448.
Guerra (Olga Alves): 456.
Guillemette: 100.
Guillot-Gorju: 150.
Guimard: 296.
Guiness (Alec): 431.
Guitry (Lucien): 398.
Gurfinkel (Nina): 463.
Gutierrez (António Garcia): 443.
Gutzkow (Karl): 350.
Gwynn (Ellen): 250, 255.

H

Hacket (James Henry): 496, 499.
Halbe (Max): 374.
Halévy: 346, 392.
Halle (Abrão): 482.
Halls (J. J.): 361.
Hallstrom (Gunnar): 391.
Halm (Friedrich): 354.
Hamlet: 428.
Hammerstein: 509.
Hamsun (Knut): 388.
Hanson (Lars): 391.
Haquinius (Algot): 391.
Harden (Maximilien): 372.
Hardy (Alexandre): 191.
Harpe (La): 273.
Hart (Moss): 511.
Hartleben (O. E.): 374.
Hartzenbusch (Juan Eugénio): 443.
Hasek (Jaroslav): 376.
Hasenclever (Walter): 377.
Hasek (Jaroslav): 490.
Haugh (J. C.): 383.
Hauptmann (Gerhart): 372.
Hayakawa (Sessue): 29.
Heivad: 31.
Hebbel (Frederic): 368.
Hébertot (Jacques): 415.
Hebrea (Judith): 114.
Hedberg (Tör): 390.
Hefestos: 58.
Heiberg (Gunnar): 388.
Heiberg (Hans): 388.
Heiberg (J. L.): 383.
Heijermans (Herman): 422.

Helburn (Theresa): 499.
Hellman (Lilian): 509.
Henriques (Anselmo Correia): 325.
Hensel (Madame): 209.
Henslowe (Philip): 152, 154.
Hera: 58.
Herculano (Alexandre): 452.
Hernandez (Acevedo y): 449.
Hermany (David): 483.
Hérold: 340.
Herrand (Marcel): 410.
Herreros (Manuel Breton de los): 442.
Hertz (Henrik): 383.
Hervé: 401.
Hewitt: 262.
Heyward (Du Bose): 509.
Heywood (Jasper): 152.
Heywood (John): 110.
Heywood (Thomas): 162.
Hilaire: 90.
Hilar (K. H.): 491.
Hill (Aaron): 257.
Hilpert (Heinz): 381.
Hindemith: 506.
Hirschfeld (Georg): 374.
Hirschbein (Peretz): 482.
Hofman (Vl.): 490.
Hoffmann (Joseph): 372.
Hofmannsthal (Hugo Von): 374, 377, 378.
Hogarth: 245.
Hogarth (William): 247, 256.
Holberg (Ludwig): 382, 383.
Holz (Arno): 374.
Honegger (Arthur): 382, 419.
Honzl (Jindrich): 490.
Houghton (Stanley): 429.
Howard (Sidney): 499, 503.
Hoyt (Burnham): 510.
Hrothswith: 91.
Hugo (Jean): 403.
Hugo (Vítor): 330.
Hurel (F.-A.): 341.
Hurry (Leslie): 428.
Hussenot (Olivier): 410.
Hviezdoslav: 491.

I

Ibert (Jacques): 419.
Ibsen (Henrik): 385, 386, 398, 434.
Icres (Fernand): 400.
Iffland (A. W.): 304, 307, 312.
Ifigénia: 51, 70.
Ignace: 89.
Iglesias (Ignasi): 448.
Ilinsky (Igor): 481.
Inclan (Ramon del Valle): 446.
Inganni (Gli): 120.
Ingemann (B. S.): 383.
Imbrex (Licinio): 68.
Immermann (Karl): 350, 370.
Ionesco (Eugène): 420.
Irving (Henry): 423.
Isabel: 233.
Ivanov (Vsevolod): 481.

J

Jacquemont (Maurice): 410.
Janacek (Leos): 491.
Jannings (Emil): 366.
Jardim (Cipriano): 454.
Jarry (Alfred): 401.
Jasão: 357.
Jerabek (F. V.): 490.
Jessner (Leopold): 367.
Jeune (Moreau de): 279.
Jirásek (Alois): 490.
Joana: 133.
Jochumsson (Mathias): 392.
Jodelet: 150.
Jodelle (Etienne): 136.
Johannès: 384.
Jones (Inigo): 111, 164, 165, 166, 167, 169.
Jones (Margo): 511.
Jones (Rob Edmund): 502, 506.
Jonson (Ben): 168, 251, 255, 258, 259.
Jooss (Kurt): 418.
Jourdain (Francis): 406.
Jouvet (Louis): 406, 407, 414.
Junior (França): 458.

K

Kafka (Franz): 415.
Kaiser (Georg): 377.
Kalidasa: 15.
Kamban (Gudmundur): 392.
Kambysis: 460.
Kana (V.): 491.
Karagueuz: 31.
Karsavina: 404.
Karvas (Petr): 491.
Kataiev (Valentin): 481.
Katona (J.): 494.
Katsaitis: 460.
Kauffman (Angélica): 303.
Kazantzakis (Nikos): 461.
Kean: 336, 359.
Kean (Edmund): 361, 496.
Kelly (George): 511.
Kemble: 260, 336, 359.
Kemble (Frances Anne): 496.
Kemble (John Philip): 261, 360.
Khordatzis: 460.
Kielland (Alexandre): 388.
Killigrew (Thomas): 248.
Kinzel (J.): 356.
Kirchon (Vladimir): 481.
Kisfalludy (Karol): 494.
Kistemaeckers (Henry): 420.
Kivi (Alexis): 392.
Kiyohiro: 25.
Kleist: 415.
Klein (Cesar): 367.
Kleist (Heinrich Von): 348.
Kliepera (Václav): 489.
Klima (J.): 491.
Klimov: 481.
Klinger: 301, 308.
Klopstock: 312.
Kniajnine (Jakov): 462.
Knowles (J. S.): 359.
Koch (H. Frederick): 506.
Kochanovski (Jean): 484.
Kodaly (Zoltan): 495.
Kohlhardt: 239.
Kolar (J. J.): 490.
Kopecky (Mateusz): 491.
Korneitchuk: 481.
Kornfeld (Paul): 377.
Kortner (Fritz): 367.
Kotzebue: 261.
Kotzebue (August): 312.
Krasinski (Ségismond): 487.
Kraus (G. M.): 302, 305.
Kraus (Werner): 366.
Krones (Thérèse): 353, 356.
Kruczkowski (L.): 487.
Krylov: 463.
Küssel: 230.
Kvapil (Jaroslav): 489, 491.
Kyd (Thomas): 157, 158.

L

Labiche (Eugène): 345, 393, 394.
Labisse (Félix): 413, 419.
Laborde: 267.
Lacerda (Augusto de): 455.
Lacerda (César de): 452.
Lage (F.): 455.
Lagerkvist (Pär): 391.
Lagut (Irène): 403, 418.
L'Ainé (Coquelin): 395.
Lalique (Suzanne): 419.
Lalo (Édouard): 401.
Lancret: 273.
Landi (Stefano): 439.
Langer (Frantisek): 489, 491.
Lang-Fang (Mei): 24.
Langner (Lawrence): 504.
Lao-Sheh: 24.
Lara: 410.
Laranjeira (Manuel): 454.
Larionov: 404.
Larra (Mariano José de): 443.
Lateiner (Joseph): 482.
Laube (Heinrich): 350.
Laurent (Michel): 192, 193.
Lavick (Halper): 483.
Lawrence: 360.
Lazzari: 292.
Leal (Mendes): 451, 452.
Leblanc (Georgette): 420.
Lebrun: 337, 338.
Lecoq: 401, 470.
Lecouvreur (Adrienne): 272.
Leffler (Anne-Charlotte): 390.
Léger (Fernand): 418, 419.
Legnani (Perina): 418.
Legouvé (Ernest): 344.
Lekain: 269, 272, 288.
Lemaitre (Frédérick): 341, 344.
Lemercier (J.): 192.
Lemercier (Nepomuceno): 273, 334.
Lenormand: 414.
Lepautre (Jean): 209, 212, 213.
Lermontov: 467.
Lesage (Alain-René): 274, 284.
L'Espine (Jean de): 103.
Lessing: 298, 313.
Lewes (Charles Lee): 259.
Lhéritier: 393.
L'Hermite (Tristan): 199, 211.
Liberius (Decimus): 78.
Lidorikis: 461.
Lifar (Serge): 418.
Lillo (George): 262.
Lindberg (Per): 391.
Lionel: 498.
Liotard (J.-M.): 272.
Loang-Fu: 21.
Lobato (Gervásio): 454.
Lobo (Francisco Rodrigues): 240.
Lobo (Sousa): 452.
Lohenstein: 238.
Loo (Van): 290.
Lopes (Henrique): 180.
Lopez (Encarnacion): 448.
Lopez (Eugénio Moreno): 442.
Lorca (Federico Garcia): 447.
Louis (V.): 266, 268.
Loyola (Inácio): 234.
Luchino (Visconti): 438.
Ludovici (C. V.): 439.
Ludwig (Otto): 368.
Lugné-Poe: 401.

Luís (Nicolau): 243.
Lulli: 208, 211, 213.
Lumet (Louis): 401.
Lukine (Vladimir): 463.
Luzan: 190.
Luzzatto (Mozes Hazim): 482.
Lyly (John): 158.
Lyrus (Publius): 78.
Lysandre: 193.

M

Macedo (J. Agostinho de): 325.
Macedo (Joaquim Manuel de): 458.
Machado (António): 446.
Machado (Simão): 182.
Macgown (Kenneth): 502.
Mackaye (J. M. Steele): 497.
Mackaye (Percy): 499, 507.
Macready (William): 359, 496.
Madach (Imre): 494.
Madsen (Holger): 384.
Maeterlinck (Maurice): 364, 401, 420.
Magalhães (Gonçalves de): 458.
Magaña (Sergio): 449.
Maggi: 417.
Mahelot (Laurent): 192, 193.
Maia (Manuel Rodrigues): 243.
Maiakovski (Vladimir): 478, 481.
Mairet (Jean de): 148, 192, 198.
Malglés (J.-D.): 419.
Maligny (Félix Bernier de): 495.
Malik (Jan): 491.
Malmquist (Sandro): 391.
Manini (Luigi): 450.
Manrique (Gomez): 106.
Mans (Pelletier du): 146.
Mansfield (Richard): 498.
Mântua (Bento): 455.
Manuel: 446.
Manzoni (Alessandro): 357.
Maquiavel: 130.
Marceau (Marcel): 412.
Marcel (Gabriel): 419.
Marchat (Jean): 410.
Marcos (Plínio): 459.
Maré: 403.
Maré (Rolf de): 391, 415.
Mareschal: 193.
Maréchal (Sylvain): 293.
Marinelli (Karl Von): 350.
Marinetti (Filippo T.): 437.
Marivaux: 266, 277, 285.
Marlowe: 158.
Marlowe (Christopher): 158, 159.
Marquet (P.-B.): 285.
Mars: 334, 341.
Martainville (Nicolas): 150.
Martin (Karlheinz): 374, 377.
Martinelli (Tristan): 144.
Martinet: 334.
Martins (Luzia): 457.
Martyn (Edward): 427.
Massenet: 401.
Massine (Fokine): 404.
Massine (Léonid): 439.
Massinger (Philip): 168.
Matesis: 462.
Matisse (Henri): 404.
Matius: 78.
Matveev: 462.
Maugham (W. Somerset): 429.
Maulbertsch (F. A.): 237.
Maupin (De): 223.
Max (De): 398.
Mazaud: 407.
Medebac: 319.
Medeia: 357.
Médicis (Francisco de): 133.
Médicis (Lourenço de): 115.
Medwall (Henry): 152.
Meester (Johan de): 418, 421, 422.
Méhul: 292.
Meilhac: 392.
Meiningen: 369.
Melato (Maria): 436.
Melias: 461.
Mélingue: 341.
Melo (D. Francisco Manuel de): 240, 241.
Memling: 95.
Menandro: 56, 64.
Mendes (Mofina): 176.
Mendonça (Lopes de): 454.
Mendoza (Fernando Diaz de): 448.
Meneses (Francisco de Alpoim de): 325.
Menotti (Carlo): 505.
Mercadé (Eustáquio): 97.
Mercado (Antoniela Rivas): 449.
Mercier (Sébastien): 275, 276, 280, 332.
Mérimée (Prosper): 337, 338.
Mesquita (Marcelino): 454, 455.
Messager (André): 401.
Messel (Oliver): 430.
Messerer: 481.
Metastásio (Pietro): 315.
Meyer (Jean): 417.
Meyerbeer: 346.
Meyerhold (Vsevolod): 367, 471, 478.
Michel (Jean): 97.
Michoels (Salomon): 483.
Michot: 292.
Micinski (Tadeusz): 487.
Mickiewicz (Adam): 485.
Middleton (e Rowley): 161.
Middleton (Thomas): 168.

Mielziner (Jo): 503, 506.
Milhaud (Darius): 404, 419.
Mille (Agnes de): 509.
Miller (Arthur): 510.
Milton: 248.
Minato (Nicolo): 230.
Miranda (Sá de): 180.
Mirbeau (Brieux Octave): 398.
Mirina: 44, 75.
Mitchell (Langdon E.): 498.
Mitchell (William): 497.
Mizutani (Yaeto): 29.
Modjewska: 485.
Moeller (Philip): 502.
Mohun: 255.
Moïssi (Alexandre): 366.
Mo-Jo (Kuo): 24.
Mokuami (Kawataka): 28.
Mole: 277.
Molière: 188, 198, 212, 218, 219, 270, 395, 402, 408, 414.
Molina (Tirso de): 180.
Moller (Valdemar): 385.
Molnar (Ferencz): 404, 494.
Mondory: 214.
Moniuzko (Stanislas): 486.
Moniz (Pato): 325.
Mormier (Henry): 344.
Monsigny: 285.
Montchrestien (Antoine de): 150.
Monteiro (H. Prista): 457-458.
Monteiro (L. Sttau): 457.
Montherlant (Henri de): 419.
Monti (Vicenzo): 357.
Montmenil: 277.
Montreuil (Nicolas de): 192.
Monzaemon (Chikamatsu): 28.
Moody (William Vaughn): 500.
Mook (Armando): 449.
Moore: 262.
Moraitinis: 461.
Moratin (Leandro Fernandez de): 441.
Morax (René): 382.
Moreto (Agustin): 190.
Moreyra (Álvaro): 458.
Morgan (Charles): 433.
Moricz (Sigmund): 494.
Morozov: 472.
Morrano (Francisco): 448.
Mosna: 490.
Mota (Anrique da): 109.
Motte (Houdart de la): 268.
Moulaert (René): 419, 421, 422.
Mourão-Ferreira (David): 457.
Mouret (Jean-Joseph): 296.
Mowatt (Cora): 498.
Mozart: 352, 451.
Müllner (Adolf): 354.
Munday (Anthony): 169.
Munk (Kaj): 385.
Murger: 345.
Murphy: 261.
Musset (Alfred de): 341, 344.
Mussorgsky: 471.

N

Naharro (Torres): 170.
Nathansen (Henri): 385.
Nazianzo (Gregório de): 91.
Nemecek (Zdeneck): 491.
Nemirovitch-Dantchenko: 472.
Neoptólemo: 60.
Néroulos (Jacob Rizos): 460.
Nerval (Gérard de): 337.
Nestroy (Johann): 351, 355.
Neto (Coelho): 458.
Neuber (Carolina): 239.
Neufchateau (Francis de): 290.
Névio: 75.
Nezval (Vitezlav): 491.
Niccodemi (Dario): 436.
Niccolo'Campan: 134.
Nicolet (J.-B.): 282, 331.
Nicolo: 340.
Nielsen (Asta): 384.
Nijinski: 404.
Nobody: 156.
Noir (J.-B. Simon Le): 288.
Nordier (Charles): 347.
Nota (Alberto): 434.
Novak (Vitezslav): 491.
Novelli (Augusto): 440.
Novelli (Ermete): 436.
Noverre: 266, 296.
Nóvic: 67, 71.
Novoa (Defilippes): 449.

O

Obey (André): 409.
Obrassov (Serge): 480.
O'Casey (Sean): 427, 429, 432.
Odets (Clifford): 511.
Oehlenschlaeger (Adam): 383.
Oenslager (Donald): 501, 506, 508.
Offenbach: 392.
Okhlopkov: 481.
O-Kuni: 27.
Olano (António Ros de): 442.
Oliva (Perez): 170.
Oliveira (Emília de): 456.
Oliveira (J. Correia de): 455.

Olivier (Sir Laurence): 429, 431.
O'Neill (Eugene): 499, 504.
Opitz: 236.
Ordynski (R.): 480.
Orestes: 51.
Orkan (Ladislas): 487.
Osterwa (Julius): 487.
Ostrovski (Alexandre): 465, 468, 469, 474.
Ott (Arnold): 382.
Otto (Theo): 380.
Otway (Tomas): 250.

P

Paesiello: 323.
Pagnol (Marcel): 419.
Pailleron (Édouard): 399.
Paiva (Manuel José de): 243.
Palarik (Jan): 492.
Palestrina: 127.
Palladio (Andrea): 124.
Pallenberg (Max): 366.
Papadaki (Helena): 461.
Papon (Louis): 149.
Parabosco (Girolamo): 127.
Parigi (Alfonso): 227.
Passeur (Stève): 413.
Pathelin: 100.
Patrício (António): 455.
Pavlova: 404.
Payne (John H.): 496, 498.
Payro (Roberto): 449.
Paz (Iglesias): 449.
Pedrell (Felipe): 447.
Pedro (António): 457.
Peele (George): 158.
Peischner (Georg): 141.
Pellerin (J. V.): 413.
Pelletier Du Mans: 146.
Pellico (Sílvio): 357.
Pena (Martins): 458.
Perdriat (Hélène): 418.
Pereira (Araújo): 455.
Pereira (Inês): 177.
Pereira (Pedro António): 243.
Perez: 483.
Pergolesi: 323.
Peri (Jacopo): 127.
Perini (César): 452.
Perrin (François): 146.
Perrot (Jules): 347.
Peruzzi (Baldassare): 121, 122, 124.
Pessoa (Fernando): 455.
Petrolini (Ettore): 440.
Philidor: 285.
Philipe (Gérard): 415.
Pholas: 460.
Pian (Anton de): 352.
Pian (Giovanni de): 318.
Picabia: 418.
Picard: 293, 342.
Picasso (Pablo): 400, 404.
Piccini (Nicola): 323.
Piccolos: 460.
Piermarini (Giuseppe): 315.
Pignon: 419.
Píla des: 51, 67, 81.
Pimenta (Leonardo José): 243.
Pimentel (Serpa): 452.
Pindemonte (Giovanni): 357.
Pinto (Armando Vieira): 456.
Pinto (Jorge): 180.
Pinto (Júlio Lourenço): 454.
Pinto (Silva): 454.
Pirandello (Luigi): 435, 436.
Pirchan (Emil): 365, 367.
Pires (J. Cardoso): 457.
Pires (Sebastião): 180.
Piron: 276, 285.
Piscator (Erwin): 376, 377.
Pitoëff (Georges): 404, 405, 413.
Pitou (Ange): 334.
Pixérécourt (Guilbert de): 294, 337.
Plauto: 60, 67, 76.
Pogodine: 481.
Poiret (Paul): 404.
Polemis: 460.
Policleto: 39.
Politis (Pholos): 461.
Poliziano: 127.
Po-Long (Loang): 21.
Pólox: 65.
Pompónio: 71.
Pongetti (Henrique): 459.
Ponsard: 342.
Possart (Von): 370.
Popov: 481.
Porter (Cole): 510.
Porto-Riche: 398.
Pottecher (Maurice): 401.
Po-Tsão (Li): 24.
Poulsen (Emil): 384.
Poulsen (J.): 367.
Poulsen (Ulla): 385.
Powel: 260.
Pradon: 208, 220.
Prampolini: 437.
Prat (Thérèse Le): 416.
Prestes (António): 180.
Preville: 277.
Príamo: 60.
Priestley (J. B.): 433.
Prokofiev (Serge): 472, 480.
Pronasko (A. e Z.): 487.
Prynne (William): 168.

Psilander (Valdemar): 384.
Puchkine (Alexandre): 406.
Puget (Cl.-A.): 419.
Purcell: 256.
Pyat (Félix): 344.
Pyot (René): 404.

Q

Quevedo (Gomez de): 190.
Quin: 262.
Quinault: 211, 213.
Quinet (Edgar): 450.
Quintana (Manuel José): 442.
Quintero (Joaquim Alvarez): 444, 445.
Quita (Domingos Reis): 324.

R

Rabinovitch (J.): 472, 473.
Racan: 199.
Rachel: 335, 342.
Racine (Jean): 206, 220, 221, 290.
Raimund (Ferdinand): 351, 353.
Rambois (Achille): 451.
Rameau (J. P.): 295.
Rapacki (Vincent): 485.
Raucourt (Mlle.): 277.
Ravel (Maurice): 404, 419.
Raynal (Paul): 419.
Rebelo (Manuel Coelho): 240.
Rebello (Luiz Francisco): 457.
Rebhun (Paul): 115.
Redol (Alves): 457.
Régio (José): 457.
Regnard (Jean-François): 283.
Reichard: 313.
Reinhardt (Max): 366, 377, 378, 379.
Réjane: 398.
Renard (Jules): 403.
Renoir (Pierre): 415.
Rey-Colaço (Amélia): 446, 456.
Rhiton: 60.
Ribeiro (Jerónimo): 180.
Ricci (Francisco): 187.
Riccoboni (Louis-André): 281.
Rice (Elmer): 510.
Richards (Nathanael): 160.
Richardson (Ralph): 429.
Richelieu: 202.
Ricketts (Charles): 426.
Riggs (Lynn): 509.
Rimsky-Korsakov: 471.
Rinuccini (Ottavio): 127.
Ristori (Adelaide): 435.
Rittner (Tadeusz): 487.
Rivas (Manuel Linares): 442, 445.
Roblès (Emmanuel): 419.
Rocha (João da): 241.
Rock (Red): 510.
Rode (Helge): 385.
Rodrigues (Nelson): 459.
Rogers: 509.
Rojas (Fernando de): 173.
Rolf: 403.
Rolland (Romain): 401.
Roller (Alfred): 366.
Romachov: 482.
Romagnesi: 332.
Romains (Jules): 407, 415.
Rondiris: 461.
Rosa (Abadie Faria): 458.
Rosa (Martinez de la): 442.
Rosenblut (Hans): 113.
Rosimond: 221.
Rossi (Ernesto): 435.
Rossini: 340, 340.
Rostand (Edmond): 398.
Rotrou: 200, 215.
Roualt: 404.
Rouché (Jacques): 403.
Rouleau (Raymond): 421.
Roussel (Albert): 404, 419.
Rowe (Nicolas): 246, 261.
Rowles: 161.
Roxelana: 255.
Rubinstein (Ida): 435.
Rueda (Lope de): 171.
Ruff: 382.
Ruggieri: 192.
Ruggieri (Ruggiero): 435.
Rusiñol (Santiago): 448.
Russell (George William): 427.
Rutebeuf: 93.
Ryer (Du): 192, 193.

S

Saavedra (Angel): 442.
Sabattini: 126.
Sachs (Hans): 106, 107, 108, 113, 114, 115.
Saint-Amand (Gassier de): 291.
Saint-Denis (Michel): 407, 409.
Saint-Gelais (Mellin de): 147.
Saint-Quentin: 282, 283.
Saint-Saëns (Camille): 401.
Saint-Sorlin (Desmarets de): 151.
Salacrou (Armand): 419.
Salé: 296.
Salgado (Pedro): 240.
Salmon (Jacques): 144.
Salvini (T.): 435.
Salvini (Guido): 438.

Sampaio (Jaime Salazar): 458.
Sampaio (Silveira): 459.
Sanchez (Florencio): 449.
Sand (George): 393.
Sannazaro: 126.
Sano (Seki): 449.
Sanson: 344.
Santareno (Bernardo): 457.
Saqui: 339.
Sardou (Victorien): 394, 395.
Sarmento (J. Morais): 452.
Saroyan (William): 510.
Sartre (Jean-Paul): 419.
Satie (Eric): 400, 404.
Sauguet (Henri): 419.
Saurin: 272.
Sauvée (I.): 188.
Saxe-Meiningen: 370.
Scala (Flamino): 144.
Scaliger: 146.
Scamozzi (Vicenzo): 124, 125, 225.
Scarabelli (Orazio): 129.
Scaramouche: Ver Fiorelli (Tibério).
Scarlatti: 323, 457.
Scarpetta (Eduardo): 440.
Scarron: 214, 220.
Schäufelein (Hans): 94.
Schelandre (Jean de): 198.
Schiller (Léon): 297, 299, 352, 367, 369, 485, 486, 487.
Schiller (Friedrich): 302.
Schinkel (K. F.): 350.
Schlaf (Johannes): 374.
Schneider (Hortense): 393.
Schmitt (Florent): 419.
Schnitzler (Arthur): 374.
Schoeller: 353, 355.
Schönemann: 298.
Schreyvogel: 354.
Schröder (F. L.): 309.
Schröder (Sophie): 309.
Schroeder (F. L.): 299, 301, 309.
Schroeder (Sofia): 299, 309.
Schröter (Corona): 302, 310.
Schulze (Carolina): 299.
Schwalbach (Eduardo): 453, 454.
Scribe: 327, 342.
Scudéry: 191, 201, 215.
Seca (Pedro Moñoz): 445.
Séchan (Ch.): 330, 338.
Secondo (Rosso di San): 436.
Sedaine: 280, 332.
Sedley (Charles): 253.
Selha, A Farsa do Pastel e da Torta (A): 104.
Seligman: 506.
Selvagem (Carlos): 455.
Semenova: 481.
Semper (Gottfried): 349.
Sena (Jorge de): 457.
Séneca: 67, 75, 91.
Serafin: 444.
Séraphin: 292, 332.
Serge: 400.
Serguiev: 481.
Serlio: 124, 126, 127.
Servandoni (J. J.): 223.
Setchuan: 23.
Settle (Elkanh): 162, 251.
Severini (Gino): 437.
Shadwell: 256.
Shakespeare (William): 151, 155, 159, 161, 162, 246, 248, 249, 256, 299, 353, 363, 365, 406, 428, 431.
Shamir (Moshe): 484.
Shaw (Bernard): 376, 401, 425, 427.
Shelley: 358.
Sheldon (Edward): 499.
Sheridan (R. B.): 252, 261, 263.
Shri-Harshadeva: 15.
Siddons (Mrs.): 260.
Sierra (Gregório Martinez): 445.
Sievert (L.): 375.
Sigurjonsson (Johann): 392.
Sikelianos: 461.
Silva (António José da): 243.
Silva (Cruz e): 324.
Silva (Ernesto da): 455.
Sílvia: 281.
Simionova: 465.
Simonov (Constantin): 481, 482.
Simonson (Lee): 506, 508.
Sinadinos: 461.
Skoda (J.): 491.
Sköld (Otte): 389.
Slivinsky: 485.
Slonimski (Antoine): 487.
Slovacki (Julius): 485.
Smetana (Fr.): 491.
Smithson (Miss): 336.
Snoek: 422.
Sobral (Augusto): 457.
Sófocles: 43, 52.
Sofronov: 481.
Soler (Federico): 448.
Somebody: 156.
Somi (Leone de): 482.
Sonrel (Pierre): 410.
Soulié (Frédéric): 344.
Soumet: 273, 338.
Sousa (António de): 240.
Sousa (Cláudio de): 458.
Spencer: 110.
Spessivtseva: 418.
Staberl: 356.
Stanislavsky: 364, 467, 472, 474.

Steele (Richard): 260.
Stefano: 227.
Stehlik (Miloslav): 491.
Steinbeck: 508.
Stenvall: 392.
Stern (Ernst): 366.
Sternheim (Carl): 370.
Stranitzky: 236.
Strasberg (Lee): 501.
Stravinsky (Igor): 404.
Strehler (Giorgio): 437, 438.
Strindberg: 375, 384.
Strindberg (August): 388.
Strozzi: 222.
Struter: 254.
Suassuna (Ariano): 459.
Subligny: 223.
Sudermann (Hermann): 373.
Sudraka (rei): 14.
Sue (Eugène): 345.
Sumarokov (Alexis): 402.
Surakara: 19.
Synge (J. M.): 427, 428.
Szigligeti (Ede): 491.
Szyfman (Arnold): 486.

T

Tabarin: 150, 195, 214.
Taglione (Marie): 347.
Tagore (Rabindranath): 17.
Taille (Jean de la): 147.
Taillefer (Germaine): 418.
Tairov (Alexandre): 367, 470, 479.
Tajovsky (Joseph Gregor): 492.
Talma: 272, 334.
Tarn (A.): 487.
Tasso: 128.
Taylor: 340.
Tchekov: 466, 474, 475.
Tchelitchew (Pavel): 505.
Tchepurine: 477.
Teirlinck (Hermann): 418.
Teive (Diogo de): 182.
Teixeira-Gomes (M.): 455.
Tennyson (Alfred): 424.
Terêncio: 64, 67, 77, 80, 82, 117.
Téspis: 40.
Testoni (Alfredo): 440.
Theaterkalender: 313.
Thomas (Ambroise): 347.
Thomas (Augustus): 498.
Thomassin: 282, 285.
Thomson: 261.
Thorndike (Sybil): 427.
Tieck (Ludwg): 348, 351.
Tierlinck (Herman): 423.
Timoneda (Juan de): 171.
Ting-Yi: 24.
Tobler: 310.
Tojeiro (Gastão): 458.
Tojuro (Sakata): 27.
Toledo (Navarro de): 175.
Toller (Ernst): 377.
Tolstoi (Alexis): 467, 468.
Tolstoi (Léon): 468.
Torelli (Giacomo): 191, 203.
Tourneur (Cyril): 168.
Treniev: 481.
Tréogaste (Loaisel): 332.
Trissino: 128.
Trivelin: Ver Dominique.
Trnka: 491.
Troilos: 460.
Tsas-Yu: 24.
Tsubutchi (Stoyo): 28.
Turguenev (Ivan): 468.
Turlupin: 150.
Tutilone: 115.
Tyl (Joseph K.): 489.
Tyler (Royall): 496.

U

Ugarte (Eduardo): 447.
Um Rico Malévolo: 103.
Usigli (Rodolfo): 447, 449.
Utaemo: 29.
Utrillo: 404.

V

Vadé: 296.
Vaghtanghov (Eugénio): 469, 476, 479, 480.
Vaillant (Roger): 419.
Vajansky: 491.
Vakhévitch: 419.
Vakhtanghov: 367.
Valcour: 332.
Valleran-Lecomte: 150.
Vanbruch (John): 254.
Vário: 75.
Vasari: 126, 133.
Vasconcelos (Jorge Ferreira de): 182, 242.
Vaz (Francisco): 180.
Veakis: 462.
Vega (J. Penga de la): 482.
Vega (Lope de): 184.
Vega (Ricardo de la): 445.
Vega (Ventura de la): 442.
Velde (Anton Van de): 422.
Velthen (Johann): 238.
Vendôme (Mathieu de): 92.

Venegas (Miguel): 241.
Verdi: 442.
Verga (Giovanni): 434.
Verhaeren (Émile): 420.
Vermuel (Fernando): 243.
Vestris: 273, 296.
Viana (Renato): 459.
Viau (Théophile de): 199.
Vicente (Gil): 175, 176, 177.
Vichnievski (Vs.): 479, 481.
Vichnievski: 479.
Vieira (Simão): 241.
Vigano: 296.
Vigarine (Carlo): 212, 213, 222.
Vigarine (Gaspar): 200, 205, 222.
Vigny (Alfred de): 342.
Vilar (Jean): 414, 415, 420.
Vildrac (Charles): 407.
Villalobos (Lopez de): 170.
Villandrando (Rojas): 183.
Villegas (A. de): 185.
Viola (G. C.): 439.
Visscher: 233.
Vitalis: 93.
Vitet: 337.
Vitória (Henrique Aires): 182.
Vitorino (Virgínia): 456.
Vitrac (Roger): 410.
Vitrúvio: 120, 122.
Viviani (Raffaele): 440.
Vojnovic (Ivo): 488.
Volange: 282, 331.
Vollmoeller: 379.
Voltaire: 257, 266, 268, 278, 279, 288.
Vondel (Joost Van): 236, 421, 482.
Vörösmarty (Mihaly): 494.
Vrchlicky (Jaroslav): 490.
Vsevologiski (V.): 463.

W

Wagner: 372.
Wagner (Richard): 369.
Wagner (Wieland): 373.
Walser (Karl): 366.
Watteau: 265.
Watteau (Antoine): 272.
Watteau (F. J.): 293.
Weber: 346.
Webster (John): 168.
Webster (Margaret): 508.
Wedekind: 374.
Wedekind (Frank): 375.
Wegierko (Alexandre): 486.
Weigel (Helen): 381.
Weill (Kurt): 380.
Weimar: 297.
Weise (Christian): 238.
Welles (Orson): 508.
Werfel (Franz): 377.
Werner (Zacarias): 348.
Wicheler (Fernand): 421.
Wilde (Oscar): 424, 426.
Wilder (Thornton): 511.
Wilkowieck (Nikolaj): 484.
Williams (Tennessee): 511.
Windsor: 161.
Witt (De): 160.
Witt (Johannes de): 154.
Wolf (Friedrich): 378.
Wolff (Theodor): 372.
Wordsworth: 358.
Wren (Christopher): 162.
Wuolijoki (Helena): 392.
Wycherley (William): 253.
Wyspianski (Stanislas): 485.

X

Xenopoulos: 460.
Xirgu (Margarita): 448.

Y

Yakko (Sadda): 29.
Yanguas (Lopez de): 106.
Yannopoulos: 461.
Yates (Mary Ann): 257.
Yeats (W. B.): 427, 428.
Yermolova: 481.
Young: 261.

Z

Zaborsky (Jonas): 492.
Zacconi (Ermete): 434, 436.
Zacuto (Mozes): 482.
Zagreb: 488.
Zapolska (Gabriela): 487.
Zavadski (Yuri): 481.
Zeromski (Stefan): 487.
Ziegfeld (Flo): 510.
Ziesenis (J. G.): 276, 284.
Zimmer (Bernard): 412.
Zincke: 353.
Zola (Émile): 396.
Zolkovski (A.): 485.
Zorilla: 445.
Zorrilla (José): 442.
Zorrilla (Rojas): 190.
Zuck-Mayer (Carl): 378.

DOS TÍTULOS DAS OBRAS ANÓNIMAS REFERIDAS NO TEXTO

Actos dos Apóstolos (Os): 98.
Assunção da Senhora Santa Maria (A): 106.
Condenação do Banquete (A): 103.
Castelo da Perseverança (O): 112.
Diálogo das Três Marias: 110.
Drama de Ísis e dos Sete Escorpiões (O): 34.
Farsa do Advogado Pathelin (A): 100, 102.
Farsa do Pastel e da Torta (A): 104.
Filho Pródigo (O): 103.
Giparis: 460.
Imperador que Matou o Sobrinho (O): 103.
Jogo da Natividade (O): 110.
Jogo de Adão (O): 102.
Jogos de Carnaval: 112.
Judith Hebrea: 114.
Letrados da Basoche (Os): 99.
Milagre da Crucificação (O): 110.
Milagres de Nossa Senhora: 97.
Mistério da Encarnação: 98.
Mistério da Paixão: 88, 93.
Mistério de Santa Apolónia (O): 92.
Mistério do Trabalho Libertado (O): 478.
Mistério dos Reis Magos: 104.
Moralidade de Todo-o-Mundo (A): 110.
Moralidade do Mau Rico (A): 100.
Paixão (A): 96, 112.
Rico Malévolo (Um): 103.
Sacrifício de Abraão (O): 110.
Santa Catarina: 112.
Selha (A): 104.

ORIGEM DAS FOTOGRAFIAS

Alinari, Florença: 41, 57, 61, 62, 68, 73, 74, 86, 225.
Anderson, Roma: 56, 69, 70, 72, 87, 95.
Arquivos Fotográficos, Paris: 45 (à esquerda), 202, 204, 207, 208, 210, 272, 394, 397.
Arq. Fot. Bibl. Nac., Viena: 307, 309, 352, 353, 355, 357, 371, 377.
Armstrong Jones, Londres: 430.
Atelier Tonka, Zagreb: 488.
Atelier Stone, Berlim: 258.
Bertram Park, Londres: 427.
Biblioteca do Museu Britânico, Londres: 162.
Biblioteca Nacional de Paris: 80, 81, 82, 93, 118-119, 193, 204-205.
Biblioteca de Estrasburgo: 111.
L Borel, Marselha: 198.
Bragaglia, Roma: 436.
Brogi, Florença: 125 (em baixo).
Brzozowald, Varsóvia: 485.
Bulloz, Paris: 34, 343.
Gabinete das Estampas, Berlim: 101.
Cartier-Bresson, Paris: 15 16 (à esquerda).
Colecção Chancerel, Paris: 163, 306, 329, 335, 496.
Colecção Anny Latour, Paris: 113, 114, 119, 121, 128, 131, 132, 133 (em cima), 134, 135, 230 (em cima).
Colecção Rasi, Roma: 434, 435.
A. Delcroix, Cambrai: 147.
Edições «Tel», Foto A. Vigneau: 33.
Festspiele Bayreuth: 372, 373.
Tomaso Filippi, Veneza: 316.
Fleming, Londres: 418-419.
Fotocelere, Turim: 125 (ao alto).
Fotostelle Weimar: 297, 300, 301, 302, 303, 305.
Freeman, Londres: 152-153.
Giraudon, Paris: 25, 36, 44, 45 (à direita), 49, 50, 51, 63, 75 (ao centro e direita), 76, 77, 79, 85, 88-89, 92, 142, 143, 199, 213, 292.
Raoul Godard, Ruão: 148.
Gyenes, Madrid: 344, 345.
D. A. Harissiadis, Atenas: 461.
Thérèse Le Prat, Paris: 410.
Manuel Frères, Paris: 480.
Museu do Homem, Paris: 8 (ao centro), 14, 17, 22.
Museu Etnográfico, Basileia: 11.
Museu Nacional de Copenhaga: 9 (à esquerda).
Museum of American Indian, Nova Iorque: 9 (à direita).
Museum of Modern Art, Nova Iorque: 9 (ao centro, foto Soichi Sunami), 362 (S.

Pág.
Renovamento da Encenação ... 363
O Teatro de Língua Alemã ... 367
O Teatro Suíço ... 382
O Teatro Escandinavo ... 382
A França de 1860 aos Nossos Dias ... 392
A Bélgica e os Países Baixos ... 420
A Inglaterra de 1830 aos Nossos Dias ... 423
A Itália de 1850 aos Nossos Dias ... 433
O Teatro de Língua Espanhola ... 440
O Teatro de Língua Portuguesa ... 450
O Teatro Grego Contemporâneo ... 459
O Teatro Russo do Fim do Século XVII aos Nossos Dias ... 462
O Teatro Judeu ... 482
A Polónia ... 484
A Bulgária e a Roménia ... 487
A Jugoslávia ... 488
A Checoslováquia ... 488
A Hungria ... 492
O Teatro nos Estados Unidos ... 495
Índices ... 513
Dos títulos das obras anónimas referidas no texto ... 531
Origem das Fotografias ... 531

ESTA OBRA
FOI COMPOSTA E IMPRESSA
NAS
OFICINAS GRÁFICAS
DA
LIVRARIA BERTRAND
(IMPRENSA PORTUGAL-BRASIL)
RUA HENRIQUE DE PAIVA COUCEIRO
VENDA NOVA
AMADORA

SEP · 64 ·